

Aaron
Agawu
Anonymus 4
Aristoxenos
Bartók
Berlioz
Bernhard
Boethius
Calvisius
Ciconia
Dahlhaus
Descartes
Euklid
Fétis
Fux
Glarean
Hauer
Hornbostel
Jadassohn
Janáček
Koch
Křenek
Leibowitz
Lewin
Marpurg
Mattheson
Messiaen
Odington
Praetorius
Ptolemaios
Rameau
Riemann
Rimsky-Korsakow
Schenker
Schönberg
Stockhausen
Tinctoris
Zarlino

Ulrich Scheideler · Felix Wörner (Hrsg.)

Lexikon Schriften über Musik

Band 1

Musiktheorie
von der Antike bis zur Gegenwart

BÄRENREITER
METZLER

1

Lexikon

Schriften über Musik

Herausgegeben von
Hartmut Grimm
und
Melanie Wald-Fuhrmann

Lexikon

Schriften über Musik

Band 1:

Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart

Herausgegeben von
Ullrich Scheideler
und
Felix Wörner

BÄRENREITER

METZLER

Redaktionsleitung: Michaela Kaufmann

Redaktionelle Mitarbeit: Janine Wiesecke, Alexis Ruccius,
Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebel

Die in dieser Publikation hinterlegten Links werden in regelmäßigen Abständen auf ihre Aktualität überprüft.
Wir freuen uns, wenn Sie uns unter <http://links.baerenreiter.com> Aktualisierungsbedarf melden.

Haftungshinweis

Bitte beachten Sie, dass wir auf die aktuelle und künftige Gestaltung der verlinkten Seiten keinen Einfluss haben und trotz sorgfältiger Überprüfung keine Gewähr für die inhaltliche Richtigkeit, Vollständigkeit und Aktualität der externen Links leisten können.
Die von uns verlinkten Webseiten unterliegen ausschließlich der Haftung der jeweiligen Seitenbetreiber.
Zum Zeitpunkt der Verknüpfung der externen Links waren keine Rechtsverstöße ersichtlich.
Sollten solche Rechtsverstöße bekannt werden, werden die betroffenen externen Links unverzüglich gelöscht. Eine durchgehende Überprüfung der externen Links ist leider nicht möglich.
Für ein beschleunigtes Aufrufen der externen Website können Sie in der zweiten Zeile der zwischengeschalteten Bärenreiter-Seite auf »hier« klicken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7124-9

DBV 175-01

www.baerenreiter.com • www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung zu Band 1	IX
Hinweise zum Gebrauch	XI
Abkürzungsverzeichnis	XII
Verzeichnis der digitalen Plattformen	XV

Lexikon

Artikel von A bis Z	1

Anhang

Autorinnen und Autoren	532
Übersetzerinnen und Übersetzer	532
Verzeichnis der besprochenen Schriften	533
Personen- und Schriftenregister	537

Vorwort

Schriften über Musik stellen neben den Kompositionen die wohl wichtigste Quellengruppe der Musikgeschichte dar. Sie bieten überdies einen entscheidenden Zugang zum Verständnis von Musik. Lexikalische Projekte, die sich auf die systematische Erfassung und Darstellung von herausragenden Schriften zur Musik konzentrieren, gehören jedoch bislang zu den Desideraten der Fachliteratur. Mit dem dreibändigen Nachschlagewerk *Schriften über Musik* wollen wir in gewisser konzeptioneller Anlehnung an *Kindlers Literatur Lexikon* diese Lücke maßgeblich verringern, indem hier zwei zentrale Bereiche des Schreibens über Musik kommentierend bedacht werden: herausragende Texte zur Musiktheorie und zur Musikästhetik.

Im vorliegenden ersten Band sind die Artikel zu dezidiert musiktheoretischen Texten der europäisch-nordamerikanischen Musikliteratur seit der Antike zusammengefasst. Die nachfolgenden Bände zwei und drei widmen sich den vor allem musikästhetisch relevanten Schriften des europäischen, nordamerikanischen, arabischen, indischen und ostasiatischen Kulturbereichs. Diese thematische Einteilung ist alles andere als normativ oder exklusiv gemeint, bietet aber den praktischen Vorteil, dass Leser, die sich vornehmlich für eines der beiden Fachgebiete interessieren, die jeweiligen Teilbände separat rezipieren können.

Dass die Zuordnung einzelner Texte zu den musiktheoretischen oder musikästhetischen Schriften in vielen Fällen nur eine tendenzielle sein konnte und in manchen auch anders hätte erfolgen können, liegt auf der Hand. Dies ist vor allem in der Geschichte der Musiktheorie begründet, die in verschiedenen Epochen maßgeblich durch philosophische bzw. ästhetische Prämissen geprägt wurde. So partizipierte die antike und mittelalterliche Konsonanzlehre mit der Gleichsetzung von mathematischer Proportion, Harmonie und ethischer Wirkung an der spekulativ vorausgesetzten Koinzidenz von Erkenntnis, Schönheit und Tugend. Kontrapunktlehren der Renaissance basieren zum Teil auf ästhetischen Urteilen, die festlegten, welche Komponisten als mustergültige »auctores« zu betrachten seien und welche nicht. Spätestens seit dem »Zeitalter der Ästhetik«, also seit dem 18. Jahrhundert, orientieren sich Theorien des Tonsatzes verstärkt am ästhetischen

Postulat des individuell und originell gestalteten Sinnzusammenhanges eines musikalischen Werkes. Und schließlich ist Musiktheorie seit der Antike immer auch dort mit Ästhetik im Bunde, wo sie den Bereich der deskriptiv oder konstruktiv geordneten Reflexion zu Tonsystemen, Kontrapunkt, Tonsatz und musikalischer Form mit Betrachtungen zum sinnlichen Wirken von Musik ergänzt oder gar fundiert. In verschiedenen Fällen musste sich deshalb die Entscheidung, ob ein Text besser der Theorie oder der Ästhetik zuzuordnen wäre, von der quantitativen oder auch qualitativen Gewichtung der beiden Aspekte im jeweiligen Text sowie den Schwerpunkten der Rezeption leiten lassen, was manche bestreitbare Festlegung gezeitigt haben mag. So wurden Gesangs- und Instrumentallehren in der Regel den Ästhetik-Bänden zugeordnet. Bei Texten, deren Gehalt oder Rezeption aus unserer Sicht nahezu gleichermaßen durch musiktheoretisch wie musikästhetisch relevante Problemstellungen bestimmt wurde, haben wir uns ausnahmsweise für verschieden akzentuierte Einträge in beiden Teilen des Nachschlagewerkes entschieden. So etwa im Falle von Gioseffo Zarlino's *Le Istitutioni harmoniche*, Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, Marin Mersennes *Harmonie universelle* oder Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*.

Die Auswahl der Schriften, die berücksichtigt wurden, orientierte sich zum einen – und gewissermaßen selbstverständlich – an Abhandlungen, die zu den kanonisierten, herausragenden und umfangreich rezipierten Schriften der Musikgeschichte gezählt werden können. Dabei ließ die Begrenzung des Umfangs unseres Lexikons schon im Hinblick auf diesen Kanon freilich keine vollständige Erfassung aller infrage kommenden Schriften zu. Insofern galt es, vor allem Texte auszuwählen, die sich im Laufe der Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik als repräsentativ für entscheidende Strömungen oder Tendenzen hervorgetan und damit zumeist auch wirkungsmächtig das Nachdenken über Musik und über kompositorische Praxis beeinflusst haben. Und selbst dieses Kriterium der Auswahl konnte lediglich annäherungsweise im gebotenen Rahmen erfüllt werden. So werden interessierte Musikliebhaber, Musik(wissenschafts)studierende, Musikerinnen, Musiker oder Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler vielleicht einige Artikel zu Texten vermissen, die auch wir gerne einbezogen hätten.

Zum anderen hat uns der Zwang zur Auswahl bei der Gesamtkonzeption des Unternehmens nicht davon abgehalten, ein Spektrum an Texttypen zu bedenken, das weit über den üblichen Kanon hinausreicht. Neben musiktheoretischen Abhandlungen, Kompositionslehren, Instrumental- und Gesangsschulen werden wir insbesondere in den beiden Ästhetik-Bänden zum Beispiel heraus-

ragende Musikkritiken und Schriften aus den Sphären von Ritus und herrschaftlicher Repräsentation einbeziehen; des Weiteren auch kleinere Artikel aus Zeitschriften und belletristische Texte. Denn gerade in den letztgenannten Textgattungen finden sich oft originelle, aber zum Teil wenig bekannte Schriften, deren Gedanken über Musik darüber hinaus auch eine gewisse Repräsentativität aufweisen.

Erstmals in dieser Form wurden auch Schriften der arabisch-persischen, indischen und ostasiatischen Musikulturen berücksichtigt, die wir ebenfalls in den zweiten und dritten Band des Lexikons integrieren werden.

* * *

Die einzelnen Artikel schlüsseln die behandelten Schriften in einer dreiteiligen Gliederung mit Vorspann (Daten mit Quellenangaben), Haupttext (Einleitung, Inhalt der Schrift, Kommentar) und Literaturangaben auf. Dem Haupttext ist jeweils eine kleine Einleitung vorangestellt, die Besonderheiten der Schrift benennt, welche sich auf ihren historischen Stellenwert, auf exklusive Inhalte oder auch auf rezeptionsgeschichtliche Aspekte beziehen können und damit geeignet erscheinen, Interesse für den nachfolgenden Haupttext zu wecken. Besonders wichtig war uns eine möglichst klare Trennung zwischen sachorientierten Angaben zum Inhalt des jeweils behandelten Textes und seiner notwendig auch subjektiv gefärbten Kommentierung. Wir betrachten diese – keineswegs übliche – Praxis in verschiedener Hinsicht als vorteilhaft: Sie ermöglicht einen schnellen Zugriff auf weitgehend wertungsfrei präsentierte Fakten, was insbesondere auch einen Adressatenkreis ansprechen mag, dem vorläufig vor allem an bequem verfügbarer und verlässlicher Information gelegen ist. Leser, die mit der jeweiligen Schrift noch nicht vertraut sind, können sich somit zunächst einen Überblick über ihre wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen verschaffen, während sich für Personen, die die Schrift schon

kennen, insbesondere im Kommentarteil neue Zusammenhänge und Einsichten eröffnen mögen. Sodann sollte sich diese Gliederung speziell in Artikeln zu Schriften bewähren, die in der Fachwelt stark kontrovers diskutiert werden oder zum Beispiel in ethischer Hinsicht problematische Inhalte aufweisen. Gerade im Umgang mit solchen Schriften erscheint es besonders wichtig, zunächst einmal festzuhalten, was wirklich geschrieben steht und was nicht.

* * *

Wir haben vielfältig zu danken. Unser größter Dank gilt zunächst den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus aller Welt, die sich mit ihren Artikeln kompetent und engagiert dem Konzept dieses Nachschlagewerkes angeschlossen haben. Wir danken insbesondere auch unseren Kollegen Ullrich Scheideler und Felix Wörner, die als Herausgeber des ersten Bandes in komplikationsloser Kooperation und produktiver Zusammenarbeit mit uns die Realisierung dieses Nachschlagewerkes ermöglicht haben. Der Leiterin des Buchlektorats im Bärenreiter-Verlag, Jutta Schmoll-Barthel, danken wir für ihre engagierte und stets konstruktive Betreuung des Projektes.

Eine große Last der redaktionellen Arbeit lag bei unseren wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Musikabteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik Michaela Kaufmann, Janine Wiesecke und Alexis Ruccius, denen wir uns für ihre sorgfältige und fachlich kundige Redaktion enorm verpflichtet wissen.

Das gesamte Projekt wäre nicht möglich gewesen ohne die von Großzügigkeit und Freiheit geprägten finanziellen und strukturellen Rahmenbedingungen eines Max-Planck-Instituts.

Hartmut Grimm und Melanie Wald-Fuhrmann
Frankfurt am Main und Berlin, im Februar 2017

Einleitung zu Band 1

Wovon Musiktheorie handelt, hat sich musikhistorisch als äußerst wandlungsfähig erwiesen: Überlegungen zu Tonsystem, Notation und Stimmungssystemen, die Lehre vom Kontrapunkt sowie von der Harmonik, Form und Instrumentation, Erklärungsmodelle zu Rhythmik und Metrik, in jüngerer Zeit Methoden der Analyse, die Erörterung musikalischer Topoi oder Untersuchungen zur musikalischen Erwartung, all dies gehört(e) zum Gebiet der Disziplin Musiktheorie. Damit ist die enorme thematische Spannweite dessen umrissen, was auch Gegenstand des vorliegenden Bandes 1 *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* des *Lexikons Schriften über Musik* ist. Wie bereits Carl Dahlhaus hervorgehoben hat (vgl. das 1. Kapitel in *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 [= GMth 10]), war der Begriff »Musiktheorie« im Verlauf der Geschichte inhaltlich mannigfaltig und durchaus kontrastierend besetzt, eine Einschätzung, die auch diese Publikation erneut ins Bewusstsein zu bringen sucht.

Das bis heute allgemein vorherrschende Verständnis von Musiktheorie wird gleichwohl immer noch durch die im 19. Jahrhundert an den Konservatorien etwa in Paris oder Leipzig etablierten Ausbildungsgänge geprägt, in denen Musiktheorie als eine Summe mehrerer Teildisziplinen wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, mithin als umfassende Handwerkslehre galt (Hugo Riemann sprach im *Grundriß der Musikwissenschaft* [Leipzig 1908, S. 79] von »musikalischer Fachlehre«) und somit in erster Linie der Vermittlung (satztechnischer) Grundlagen des Komponierens diente. Die im »bürgerlichen Zeitalter« an den europäischen Zentren ausgebildeten, wirkungsgeschichtlich außerordentlich einflussreichen Lehrtraditionen stellen jedoch nur eine historische Momentaufnahme eines spezifischen Verständnisses von Musiktheorie als Kompositionslehre dar. Deren geschichtliche Bedingtheit zeigt sich allein schon darin, dass den musiktheoretischen Lehrbüchern explizit und (häufiger auch) implizit Auffassungen zugrunde liegen, die auf spezifischen ästhetischen, kulturellen, institutionellen und fachgeschichtlichen Traditionen und Prägungen beruhten, welche sich schon bald als hinfällig erweisen sollten. Selbst die grund-

legenden Prämissen – wie etwa die Berufung auf die Ober-tonreihe – konnten ehemals unumstößliche Axiome in ihr Gegenteil verkehren. Denn was (wie beispielsweise die Tonalität) um 1850 als Naturgesetz galt, wurde ein gutes halbes Jahrhundert später von Arnold Schönberg nur noch als Kunstgesetz, ja sogar als bloße »erprobte Wirkung« interpretiert und war damit zu einer historisch gebundenen Auffassung geworden. Aber bereits ein Blick in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts macht deutlich, dass neben den handwerklich orientierten Lehrtraditionen sich ein Interesse auch an einer spekulativen Theorie der Musik behauptete, die nach den Bedingungen der Musik an sich fragte und dabei verstärkt den Hörer oder Rezipienten in den Blick nahm. Im fraglichen Zeitraum stehen für diese Richtung beispielsweise die Schriften von Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853), Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863) oder Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, Leipzig 1883/90).

Erweist sich somit schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Gegenstand der Musiktheorie als ein in mehrere Richtungen offener Raum, so gilt dies umso mehr für die gesamte Tradition musiktheoretischen Denkens von der Antike bis zur Gegenwart. Musiktheoretisches Denken reicht von Versuchen, Grundlagen der Musik theoretisch abzusichern, über die Einordnung von Musik in das System der Künste und Wissenschaften bis hin zur Beschreibung und Kodifizierung kanonischer Kompositionsregeln. Die musiktheoretischen Schriften traten mal mit normativem Anspruch auf, mal beschränkten sie sich auf Zusammenfassung und Beschreibung oder lassen sich als Ausdruck der Selbstvergewisserung von Komponisten lesen. Vor allem das Verhältnis von Theorie und musikalischer bzw. kompositorischer Praxis erwies sich als ein spannungsreiches – und dies nicht nur in kritischen Phasen der Musikgeschichte um 1600 oder 1900 –, sodass utopischer Entwurf (etwa bei Henry Cowell) und Versuch einer Normierung einer unübersichtlichen Praxis (etwa bei Johannes de Garlandia oder Franco von Köln) gleichermaßen als ein Ziel der Abhandlung fungieren konnte.

Diese Vielfalt der bis in die Antike zurückreichenden schriftlich niedergelegten musiktheoretischen Reflexionen manifestiert sich auch in der Wahl unterschiedlicher Textgattungen – von der philosophischen Abhandlung und dem Essay über Lehrdialog und Lehrschrift bis zum umfassenden Systementwurf. Dabei vermittelt insbesondere die schriftlich überlieferte Lehre zwar wesentliche musiktheoretische Inhalte, lässt aber auch die Spannung zwischen schriftlicher Kodifizierung, lebendiger mündlicher Vermittlungspraxis und individueller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit erkennen.

Die vielschichtige inhaltliche Ausrichtung musiktheoretischer Quellen, die unterschiedlichen Intentionen und (institutionellen) Kontexte ihrer Autoren, schließlich die häufig aus der historischen Distanz schwer greifbaren Entstehungsbedingungen und Traditionszusammenhänge machen den Zugang zu diesen zentralen musikgeschichtlichen Quellen ebenso zu einer Herausforderung wie ihre teils komplexe Rezeptionsgeschichte. In den vergangenen Jahrzehnten war freilich ein zunehmendes Interesse an Musiktheorie als eigener wissenschaftlicher Disziplin in Europa zu beobachten, das partiell mit einer dezidiert historischen Ausrichtung verbunden ist, sodass die Zeit günstig erscheint für ein Unternehmen, in dem mit der Konzentration auf die Schriften eine fundierte Darstellung ihrer zentralen Inhalte wie ihrer Stellung im Kontext von Musikausbildung und musikalischem Diskurs angestrebt wird. Neben der Gründung zahlreicher selbstständiger nationaler musiktheoretischer und musikanalytischer Fachgesellschaften in den 1980er- und 1990er-Jahren sowie der Inaugurierung mehrerer Fachzeitschriften sind im deutschsprachigen Raum darüber hinaus wichtige Impulse für die wissenschaftliche Musiktheorie von zwei (inzwischen abgeschlossenen) Großprojekten ausgegangen, dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972–2005) und der *Geschichte der Musiktheorie* (1984–2006). Während die detaillierten begriffsgeschichtlichen Untersuchungen des *HMT* zu ausgewählten zentralen Termini der Musiktheorie und die umfassende, auf musiktheoretischen Quellen basierende Darstellung der elfbändigen *Geschichte der Musiktheorie* wissenschaftsgeschichtlich Pionierleistungen darstellen, welche die Grundlagen für weitere Forschungsprojekte gelegt haben, bleibt ein Desiderat des Faches die Bereitstellung einer leicht erreichbaren, zuverlässigen Einführung in die wichtigsten schriftlich überlieferten musiktheoretischen Quellen, also eines wissenschaftlichen Hilfsmittels, über das andere Disziplinen wie Philosophie und Kunstgeschichte bereits seit Langem verfügen.

Mit dem Band »Musiktheorie« des *Lexikons Schriften über Musik* wird versucht, diese Lücke einer kompakten Überblicksdarstellung zu schließen, und den Benutzern ein Hilfsmittel angeboten, mit dem alle relevanten Informationen zu etwa 260 wichtigen Quellen der Musiktheorie einfach zugänglich gemacht werden.

Der vorgegebene Umfang des Bandes zwang die Herausgeber zu einer nicht immer leicht zu treffenden Auswahl der zu berücksichtigenden Texte; Vollständigkeit war in keiner Phase des Projektes angestrebt. Dennoch war es – trotz aller notwendigen Kompromisse und unumgänglicher Lücken – unsere Absicht, die für die jeweiligen Epochen repräsentativen und für die Entwicklung des musiktheo-

retischen Denkens einflussreichsten Quellen in diesem Lexikon zu versammeln. Dabei haben wir versucht, der oben angesprochenen Pluralität der Quellen gerecht zu werden, indem, abhängig von ihren jeweiligen Kontexten, zentrale, die wesentlichen Konzepte musiktheoretischen Denkens repräsentierende Dokumente aufgenommen wurden. Gleichzeitig sind wir uns bewusst, dass auch unsere eigenen wissenschaftlichen Interessen und Lehrerfahrungen in die Auswahlentscheidungen mit eingeflossen sind. In Einzelfällen schwierig zu begründen war auch die Zuordnung von Texten zu den Bänden »Musiktheorie« und »Musikästhetik« des *Lexikons Schriften über Musik*, da eine klare Grenzziehung zwischen beiden Bereichen häufig weder begründet möglich noch sinnvoll ist. Wir haben uns diesbezüglich für eine pragmatische Lösung entschieden, die im Vorwort näher erläutert wird.

* * *

Die Bandherausgeber möchten an dieser Stelle für vielfältige Unterstützung danken: zunächst den Generalherausgebern des Lexikons, Hartmut Grimm und Melanie Waldfuhrmann (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), die das Vorhaben auf vielfältige Weise gefördert haben, ferner den beteiligten redaktionellen Mitarbeitern (Janine Wiesecke, Alexis Ruccius, Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebl) und vor allem Michaela Kaufmann, die die Arbeit der Redaktion mit großem Engagement verantwortlich geleitet und koordiniert hat. Jutta Schmoll-Barthel (Bärenreiter-Verlag) hat das Projekt mit unerschütterlichem Optimismus, viel Zuspruch und positivem Feedback begleitet; ihre kritischen Fragen und die Korrekturen von Daniel Lettgen haben zur Endfassung der Texte wesentlich beigetragen. Während der Produktion des Buches war die Layouterin Dorothea Willerding (Bärenreiter-Verlag) immer bereit, auf unsere Wünsche einzugehen. Wir danken darüber hinaus unseren Heimatuniversitäten, dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, für ihre Unterstützung. Die zeitintensive Arbeit an dem Projekt wurde Felix Wörner durch ein Forschungstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (2013–2016) erleichtert. Besonders zu Dank verpflichtet fühlen wir uns allen Kolleginnen und Kollegen, die Beiträge übernommen, vielen Wünschen gefolgt sind und schließlich geduldig auf die Drucklegung des Werkes gewartet haben.

Ullrich Scheideler und Felix Wörner
Berlin und Basel, im Februar 2017

Hinweise zum Gebrauch

Ordnungskriterium der etwa 260 Einträge des Lexikons ist der Verfassersname. Bei mehreren besprochenen Schriften desselben Verfassers orientiert sich die Reihenfolge am Entstehungs- respektive Publikationszeitpunkt. Jeder Eintrag ist in drei Abschnitte untergliedert: Vorspann mit wesentlichen Daten zur besprochenen Schrift, Haupttext, knappes Literaturverzeichnis. Zur Erhöhung der Anschaulichkeit wurden vor allem bei denjenigen Schriften, die vom Kanon des 19. Jahrhunderts am weitesten entfernt sind – also einerseits Texten zur mittelalterlichen Musiktheorie, andererseits den Texten zu neueren Tendenzen der Musiktheorie im 20. und 21. Jahrhundert –, Notenbeispiele und Grafiken hinzugefügt.

In der Regel wird die 1. Auflage einer Schrift besprochen. Nur in Ausnahmefällen, bei denen sich spätere Auflagen in der Rezeptionsgeschichte als bedeutender erwiesen haben, ist von dieser Regel abgewichen worden. In einigen wenigen Fällen sind mehrere zusammengehörende Schriften (meist Aufsätze) in einem Artikel gemeinsam behandelt worden. Neben einem Personenregister ist dem Lexikon ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Schriften beigegeben.

Vorspann

Der Vorspann enthält neben Autornamen und Lebensdaten die Rubriken Titel, Erscheinungsort und -jahr (bei Drucken) bzw. Entstehungsort und -zeit (bei Handschriften) sowie Textart, Umfang, Sprache. In der Regel ist als letzte Rubrik Quellen / Drucke angefügt.

Der Titel ist normalerweise gemäß dem originalen Titelblatt wiedergegeben, auf eine modernisierende Umschrift wurde verzichtet. Sofern die Originalsprache weder Deutsch noch Englisch ist, wurde eine Übersetzung ergänzt.

Unter der Rubrik Quellen / Drucke sind verschiedene Informationen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) verzamelt. Dazu gehören Mitteilungen über:

- den Aufbewahrungsort der wichtigsten Handschriften (gemäß RISM-Siglen),
- spätere Auflagen (dabei meint »Neudruck« wichtige, meist veränderte oder revidierte Neuauflagen, »Nachdruck« in der Regel Reprints oder Faksimileausgaben),
- wichtige Übersetzungen,
- Bearbeitungen (etwa zum Lehrgebrauch) und Auszüge,
- verfügbare Digitalisate (in der Regel von Faksimiles, seltener auch von Transkriptionen; die Auflösung der Siglen ist im Verzeichnis der digitalen Plattformen enthalten),
- Editionen.

Haupttext

Der Haupttext besteht aus einem einleitenden Passus sowie den Teilen »Zum Inhalt« und »Kommentar«. Während der Abschnitt über den Inhalt vor allem referierenden Charakter besitzt und der Darstellung der wichtigsten Fakten und Thesen dient, werden im Kommentarteil ausgewählte Themen wie etwa der (institutionelle oder entstehungsgeschichtliche) Kontext und die Rezeption besprochen (vgl. ausführlicher hierzu das Vorwort). Auf Querverweise innerhalb der Texte wurde verzichtet. Mithilfe des Personenregisters wird es aber möglich sein, Erwähnungen von Personen über den Haupteintrag hinaus zu ermitteln und so erste Querverbindungen zu erschließen.

Literaturverzeichnis

Die Literaturangaben sind meist knapp gehalten und beschränken sich in der Regel auf die wichtigste neuere Sekundärliteratur. Angaben zu Internetquellen geben jeweils den Stand von Ende 2016 wieder.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung	dt.	deutsch
Abs.	Absatz	ebd.	ebenda
Abschn.	Abschnitt	Einf.	Einführung
Abt.	Abteilung	Einl.	Einleitung
Adm.	Amsterdam	EMH	Early Music History
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	engl.	englisch
Agb.	Augsburg	ersch.	erschienen
AMl	Acta Musicologica	erw.	erweitert
AmZ	(Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung	Ffm.	Frankfurt am Main
AMz	Allgemeine Musikzeitung	Flz.	Florenz
Anh.	Anhang	fol.	folio
Anm.	Anmerkung	Fr. i. Br.	Freiburg im Breisgau
AnMl	Analecta musicologica	frz.	französisch
Art.	Artikel	Fs.	Festschrift
Aufl.	Auflage	G.	Genf
Ausg.	Ausgabe	geb.	geboren
Bd., Bde., Bdn.	Band, Bände, Bänden	GerberATL	Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790 und 1792
Bearb., bearb.	Bearbeitung, bearbeitet	gest.	gestorben
Beil.	Beilage	GMth	Geschichte der Musiktheorie, 11 Bände, hrsg. von Frieder Zaminer, ab 2000 von dems., Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Darmstadt 1984–2006
bes.	besonders	griech.	griechisch
BJb	Bach-Jahrbuch	GS	Martin Gerbert, Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum, 3 Bände, St. Blasien 1784
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis	GSJ	The Galpin Society Journal
Bln.	Berlin	Gtg.	Göttingen
Briefw.	Briefwechsel	H.	Heft
Brs.	Brüssel	Hab.Schr.	Habilitationsschrift
CD	Compact Disc	Hbg.	Hamburg
chin.	chinesisch	Hdh.	Hildesheim
CM	Current Musicology	Hlsk.	Helsinki
Cod.	Codex	HMT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Loseblattsammlung, Stuttgart 1972–2005 < https://www.vifamusik.de/de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/ >
CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi, 4 Bände, Paris 1864–1876	Hrsg., hrsg.	HerausgeberIn(nen), herausgegeben
CSM	Corpus Scriptorum de Musica	Hs.	Handschrift
DAM	Dansk årbog for musikforskning	Hz	Hertz
dat.	datiert	IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
DDR	Deutsche Demokratische Republik	IMS	International Musicological Society
ders.	derselbe	IMSCR	IMS Congress Report
dies.	dieselbe	IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Diss.	Dissertation	ital.	italienisch
Dr. i. Vorb.	Druck in Vorbereitung	JAMS	Journal of the American Musicological Society
Dst.	Darmstadt		

jap.	japanisch	MGH	Monumenta germaniae historica inde ab anno Christo 500 usque ad annum 1500.
Jb.	Jahrbuch		Auspicus societatis aperiendis fontibus germanicorum medii aevi, Hannover / Leipzig 1826–1913 < www.mgh.de/dmgh >
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	MK	Musik-Konzepte
JbSIMPk	Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz	ML	Music and Letters
JM	The Journal of Musicology	Mld.	Mailand
JMT	Journal of Music Theory	Mn.	München
JSCM	Journal of Seventeenth-Century Music	MQ	Musical Quarterly
K.	Köln	MR	The Music Review
Kap.	Kapitel	Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
KdG	Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, Loseblattsammlung, München 1992 ff.	mschr.	maschinenschriftlich
Kgr.Ber.	Kongressbericht	MT	The Musical Times
KmjB	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	Mth	Musiktheorie
Kphn.	Kopenhagen	MTO	Music Theory Online
KV	Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden 1964	MTS	Music Theory Spectrum
L.	London	Mz.	Mainz
lat.	lateinisch	n. Chr.	nach Christi Geburt
Lgr.	Leningrad	NDB	Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2005 < www.ndb.badw-muenchen.de >
LmL	Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, hrsg. von Michael Bernhard, München 1992–2016 (19 Faszikel) < http://woerterbuchnetz.de/LmL/ >	ndl.	niederländisch
Lpz.	Leipzig	NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bände, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980
M.	Moskau	NGroveD2	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition, 29 Bände, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001 < www.oxfordmusiconline.com >
MA	Master of Arts	NRMI	Nuova Rivista Musicale Italiana
MD	Musica Disciplina	N.Y.	New York
Mf	Die Musikforschung	NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
MFA	Master of Fine Arts	o. A.	ohne Angabe
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte	o. J.	ohne Jahr
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 17 Bände, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986	ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
MGG2P	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personen-Teil, 12 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1999–2008 < https://mgg-online.com >	o. O.	ohne Ort
MGG2S	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 9 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1994–1998 < https://mgg-online.com >	o. S.	ohne Seitenangaben
		orig.	original
		Oxd.	Oxford
		P.	Paris
		Ph.D.	Philosophiae Doctor, Doctor of Philosophy
		PL	Patrologiae cursus completus, series latina, 221 Bände, hrsg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1844–1864, 5 Supplementbände 1958–1974
		PMA	Proceedings of the Music Association
		PNM	Perspectives of New Music
		r	recto
		RB	Revue belge de musicologie

Rev., rev.	Revision, revidiert	TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
Rgsbg.	Regensburg	TVWV	Werner Menke, Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, 2 Bände, Frankfurt am Main, ² 1988–1995
RIDM	Rivista Italiana di Musicologia	übers.	übersetzt
RISM	Répertoire International des Sources Musicales	undat.	undatiert
RM	La Revue musicale	Univ.	Universität, University, Université, Università
RMARC	Royal Music Association Research Chronicle	unveröff.	unveröffentlicht
RMI	Rivista musicale italiana	v	verso
RMI	Revue de Musicologie	v. a.	vor allem
russ.	russisch	v. Chr.	vor Christi Geburt
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft	Vdg.	Venedig
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft	verb.	verbessert
SM	Studia Musicologica	verf.	verfasst
SovM	Sovetskaja muzyka	veröff.	veröffentlicht
Sp.	Spalte	VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
SPb	St. Petersburg	Vorw.	Vorwort
Stg.	Stuttgart	Wbdn.	Wiesbaden
Strbg.	Straßburg	Wfbl.	Wolfenbüttel
T.	Takt	WoO	Werk ohne Opuszahl
Tab.	Tabelle	Wzbg.	Würzburg
Taf.	Tafel	Z.	Zürich
Tbg.	Tübingen	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
TL., Tle.	Teil, Teile	ZGMTH	Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
TroJa	Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik	ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
TU	Technische Universität	zit.	zitiert

Verzeichnis der digitalen Plattformen

BDH	Biblioteca Digital Hispánica < http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html >	HMT Leipzig	Texte zur Theorie der Musik in der NZfM und den Signalen für die Musikalische Welt < www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/quellen-volltexte596442/theorie-der-musik-in-der-nzf >
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum < http://www.digitale-sammlungen.de >	IMSLP	International Music Score Library Project (Petrucci Music Library) < www.imslp.org >
e-codices	Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz < http://www.e-codices.unifr.ch/de >	KSW	Klassik Stiftung Weimar, Monographien Digital < http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo_online/digimo.entry >
e-rara	Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken < http://www.e-rara.ch >	Olms	Olms Online < www.olmsonline.de >
ECCO	Eighteenth Century Collections Online < http://www.gale.com/primary-sources/eighteenth-century-collections-online/ >	SBB	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Digitalisierte Sammlungen < http://digital.staatsbibliothek-berlin.de >
EEBO	Early English Books Online < http://eebo.chadwyck.com >	SML	Sibley Music Library < https://www.esm.rochester.edu/sibley/ >
FrHistBest	Freiburger Historische Bestände – digital < https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/ >	TMG	Thesaurus musicarum germanicarum < http://tmg.huma-num.fr/de/page/thesaurus-musicarum-germanicarum >
Gallica	Digitalisierungsprojekt der Bibliothèque nationale de France < http://www.gallica.bnf.fr >	TmiWeb	Thesaurus musicarum italicarum < http://euromusicology.cs.uu.nl/index.html >
Hathi	HathiTrust Digital Library < www.hathitrust.org >	TML	Thesaurus musicarum latinarum < http://boethius.music.indiana.edu/tml/ >
HFVO	Harald Fischer Verlag Online. Die Musikdrucke der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630 < www.haraldfischerverlag.de/hfv/augsburg_drucke.php >	UB LMU	Open-Access-Angebot der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München < https://epub.ub.uni-muenchen.de >
		UNT	University of North Texas Digital Library < https://digital.library.unt.edu/ >
		VLP MPIWG	The Virtual Laboratory – Digital Library des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte < http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/ >
		WDB	Wolfenbüttel Digital Library < http://diglib.hab.de >

Lexikon

Artikel von A bis Z

Pietro Aaron Toscanello

Weiterer Autorname: Pietro Aron

Lebensdaten: um 1480 – nach 1545

Titel: *Toscanello de la Musica di messer Pietro Aaron canonico da Rimini*

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1523

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 108 S., ital.

Quellen / Drucke: Neudrucke: *Toscanello in Musica* [...] con l'aggiunta [ab 3. Aufl.: »la Gionta«], Venedig ²1529 und ³1539 [Digitalisat: IMSLP] • *Toscanello*, Venedig ⁴1562 [rev. Neudruck; postum mit neuem Titelblatt veröff.] • Nachdrucke: *Toscanello de la Musica*, New York 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1523] • *Toscanello in Musica*, mit einem Vorw. von W. Elders, Bologna 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1529] • *Toscanello in Musica*, hrsg. von G. Frey, Kassel 1970 [Faksimile der Ausg. Venedig 1539] • Übersetzung: *Toscanello in Music*, übs. von P. Bergquist, Colorado Springs 1970 [kollationiert alle Ausg.]

Pietro Aaron, um 1480 in Florenz »in unsicheren Verhältnissen geboren« (»in tenue fortuna nato«, Widmung), war vermutlich Autodidakt. Wenngleich aus all seinen Schriften deutlich zu ersehen ist, dass er sehr viel über Musik gelesen und nachgedacht hat, stehen in ihnen doch konventionelle und unkonventionelle Ideen oft unvermittelt nebeneinander. Wie er selbst einräumte, war das meiste, das er in seinem *Toscanello* zu sagen hatte, bereits viele Male zuvor gesagt worden, doch »(soviel ich weiß) nur auf Griechisch und Latein« (»[che io sappia] saluo in greco, & in latino«, I.1). Aaron gab dem Werk den Titel *Toscanello*, um zu unterstreichen, dass er der Erste gewesen sei, der in »unserer Muttersprache« (»la lingua nostra materna«, I.1) über Musik schreibe. Darin irrte er sich jedoch: Italienisch war bereits die bevorzugte Sprache von John Hothby im Lucca des 15. Jahrhunderts, und es gibt sogar noch frühere anonyme Beispiele. Aarons wirkliche Neuerung lag in der Leserschaft, an die er sich richtete. Hothby und andere verfassten Lehrbücher für Musikstudenten; Aaron schrieb eine Einführung in die Musik für den gebildeten Nichtspezialisten, mit anderen Worten für ein Laienpublikum. Als Autodidakt hatte er ein geschärftes Bewusstsein dafür, welche Aspekte der konventionellen Musikunterweisung Lernenden vermutlich Mühe bereiten würden, und eine Begabung, Sachverhalte klar und deutlich zu erklären, die seine Zeitgenossen schätzten. Dies veranlasste seinen Freund, den Humanisten Giovanni Antonio Flaminio, ihn zu bitten, eine Einführung in die Musik zu verfassen, verbunden mit dem Angebot, diese ins Lateinische zu übersetzen (*Libri tres De institutione harmonica*, Bologna 1516).

Bei diesem ersten Versuch wurde Aaron von einem anderen Freund beraten, dem Bologneser Theoretiker Giovanni Spataro; dieser wiederum berichtet, dass *De institutione harmonica* von Franchino Gaffurio scharf kritisiert

worden sei. An späteren Briefen von Spataro an Aaron lässt sich ablesen, wie Aaron Spataros Kommentare und Beispiele unmittelbar in seinen *Toscanello* mit aufnahm; dieser ist aber weit davon entfernt, lediglich eine italienische Fassung von *De institutione harmonica* zu sein. Nach der Veröffentlichung des späteren *Toscanello* sandte Spataro Aaron eine ausführliche Kritik in neun Briefen (sechs davon sind überliefert), von denen Aaron einige in den der zweiten Auflage des *Toscanello* beigefügten »Anhang« (»l'Aggiunta«) aufnahm. Obwohl Aaron Spataros Wortlaut teilweise unverändert übernommen hatte, wäre es verfehlt, ihm hier ein Plagiat vorzuwerfen: Sein Ziel war nicht Originalität im heutigen Sinne, sondern Präzision und Deutlichkeit, und wenn sein Freund etwas gut formuliert hatte, dann versuchte er nicht, das zu verbessern.

Der *Toscanello* war bei Weitem Aarons erfolgreichstes Werk. Zu seinen Lebzeiten erfuhr es drei Auflagen sowie eine weitere nach seinem Tod, und noch im 17. Jahrhundert wurde es zum Verkauf angeboten. Obwohl es nicht sein neuartigstes Werk ist (diese Ehre gebührt seinem *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, über die Verwendung der Modi in der polyphonen Musik), hatte es Aarons bevorzugter Leserschaft – gebildeten Musikliebhabern – das meiste zu bieten.

Zum Inhalt • Obwohl Aaron von Anfang an einräumt, dass »viele vorzügliche Verfasser, aus alter wie heutiger Zeit, die Lobpreisungen der Musik gesammelt haben« (»molti eccellenti feritori antichi & moderni, hanno raccolte le laude de la musica«, I.1), hat er doch den Anspruch, dieses Wissen nicht nur mit Italienisch Sprechenden zu teilen, sondern auch »diesem einige Dinge hinzuzufügen, die vielleicht bisher von niemandem gesagt worden sind« (»aggiungendovi qualche cosa che forse da ognuno non è stato detta«, I.1).

Die ersten fünf Kapitel von Buch I enthalten eine ausführliche Lobpreisung und Beschreibung der Musik, v. a. mit Zitaten aus der klassischen Antike, nur einigen aus der Bibel und beinahe keinem aus der zeitgenössischen Praxis. (Zwar konnte Aaron selber nicht Lateinisch schreiben, doch scheint seine Lesekompetenz durchaus beachtlich.)

Die folgenden 31 Kapitel bieten eine erschöpfende Behandlung der verschiedenen Ebenen der Mensur (Modus, Tempus, Prolatio), ihrer Kombinationen und Zeichen, Perfektion und Imperfektion, Punctus, Alteration und Kolation. Aarons Erörterung der Notenwerte unter perfekter (dreizeitiger) und imperfekter (zweizeitiger) Mensur erstreckt sich von der Maxima bis zur Minima, doch nicht bis zu den kleineren Notenwerten. In seinem ersten Holzschnittbeispiel zeigt er jedoch ausdrücklich, dass Semimini-mae, Fusae und sogar Semifusae ausschließlich zweizeitige Unterteilungen sind (I.19). In seiner Darstellung des Punc-

tus folgt Aaron Tinctoris, indem er drei Arten nennt: Perfektion (»punto di perfettione«), Unterteilung (»punto di divisione«) und Verlängerung (»punto di augmentatione«). Die letzten vier Kapitel von Buch I enthalten wieder mehr eigenes Material. In Kapitel 37 wird die Synkopierung erklärt, die vorkommt, »wenn eine Note vor einer oder mehreren größeren gesetzt wird« (»quando alcuna figura e posta di nanzi a una sua maggiore, overo a piu«, I.37), und betont die Wichtigkeit, synkopierte Pausen zu trennen, um die größeren Mensurereinheiten zu verdeutlichen. Die Verwendung von mehr als einer Mensurbezeichnung in verschiedenen Teilen eines polyphonen Stückes wird in Kapitel 38 behandelt, wobei der Theoretiker Bartolomeo Ramis de Pareja »und sein Lehrer Johannes de Monte« (»Giovanni di Monte suo precettore«, I.38) zitiert werden sowie die Komponisten Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem und Guillaume Dufay; Ockeghems Messe *L'Homme armé* wird ausdrücklich erwähnt. In Kapitel 39 wird erklärt, »wie Sänger in Musikstücken zählen müssen« (»come i cantatori hanno a numerare i canti«), damit die Mensur korrekt berücksichtigt und alle Stimmen zusammengehalten werden können. Das letzte Kapitel von Buch I behandelt Noten in Ligatur.

Buch II beginnt mit zehn Kapiteln, die alle melodischen Intervalle vom Halbton bis zur Oktave behandeln (bis auf die verminderte Quinte und die große und kleine Septime), mit Beispielen für ihre Zusammensetzung hinsichtlich Ganztönen und Halbtonen und für die pythagoreischen Teilungsverhältnisse, die sie bestimmen. Die griechischen Notenzeichnungen wie »lichanos hypaton« (von Boethius übernommen) werden auch im Verlauf dieser Erläuterungen vorgestellt. Am Ende von Kapitel 10 erklärt Aaron, er habe die diatonische Gattung dargelegt, und in den folgenden Kapiteln 11–12 werden die chromatischen und enharmonischen Gattungen behandelt.

Die nächsten 19 Kapitel sind dem Kontrapunkt und dem Tonsatz gewidmet. Nach einem Kapitel, das den Kontrapunkt definiert, folgt jeweils eines über perfekte und imperfekte Konsonanzen. Kapitel 16–17 behandeln die Frage, wie man eine Komposition beginnt und welche Art von Konsonanz am Anfang erforderlich ist. Kapitel 18 handelt von Kadenzzen, illustriert mit vierstimmigen Kadenzformeln für jede Tonstufe außer *B/H*. In Kapitel 19 wird die Bildung der Rezitationstöne für Psalmen und das Magnificat erklärt, da ihre Aufführung im Wechsel zwischen Polyphonie und cantus planus dem Komponisten strenge Grenzen auferlegt. Kapitel 20 ist eine äußerst umständliche Abhandlung über das Erhöhungszeichen (#) und seine Wirkung. Die nächsten zehn Kapitel bieten »precetti« (»Gebote«) für den vierstimmigen Satz, illustriert mit einer berühmten Tafel von Intervallkombinationen (Abb. 1), die alle Mög-

lichkeiten ausschöpfen, die dem Bassus und Altus für jedes konsonante Intervall zwischen Discantus und Tenor bis hinauf zur Tredezime zur Verfügung stehen.

Abb. 1: Tavola del contrapunto, P. Aaron, *Toscanello*, Bogen Kiir (II.30)

Kapitel 32–39 behandeln die Gattungen der rhythmischen Proportion und die arithmetischen, geometrischen und harmonischen Beziehungen der Proportionalitäten; das einzige Notenbeispiel illustriert die geläufigsten praktischen Proportionen wie 3:2 und 4:3. Anscheinend waren die letzten beiden Kapitel des Buches dazu bestimmt gewesen, getrennt verkauft zu werden: Kapitel 40 hat eine große dekorative Initiale in allen Ausgaben, und in den ersten beiden Ausgaben geht ihm ein völlig leeres Blatt voraus, sodass es mit einem neuen Druckbogen beginnen konnte. In dem Kapitel finden sich Anleitungen für die klassische pythagoreische Einteilung des Monochords. Das letzte Kapitel bietet eine einfache, doch ungenaue Methode, Tasteninstrumente in einer mitteltönigen Stimmung zu stimmen (diese basiert auf einem überlieferten Brief von Aarons Hand, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Abschrift eines von einem Organisten an ihn gerichteten Briefes handelt).

In der zweiten Auflage des *Toscanello* fügte Aaron einen »Anhang [bei], angefertigt zum Gefallen seiner Freunde« (»Aggiunta [...] a complacenza de gli amici fatta«). Die erste Hälfte umfasst eine ausführliche Erörterung von Situationen, in denen Komponisten durch Notierung von Versetzungszeichen (# und b) ihre Absicht besser zum Ausdruck bringen könnten. Aaron führt eine Reihe von Notenbeispielen auf (nicht so schön geschnitten wie die Holzschnitte des I. Teils, die für die erste Ausgabe angefertigt wurden) und behandelt zudem viele Passagen aus bestimmten Kompositionen, wobei er auf die entsprechenden Stellen in den gedruckten Musikbüchern von Ottaviano Petrucci verweist. Der zweite Teil des Anhangs bietet die Intonationen einiger wichtiger Gesänge des Ordinariums der Messe wie auch des Te Deum, erklärt ihre Modi und verknüpft sie mit bestimmten Propriumsgesängen.

Kommentar • Aarons *Toscanello* ist v. a. dort von Bedeutung, wo er, ohne Originalität zu beanspruchen, Stoff präsentiert, der zuvor nicht zur schriftlich verankerten Kompositionslehre gehört hatte, wie z. B. die vierstimmigen Kadenzformeln oder die Tabelle mit vierstimmigen Konsonanzen (die nicht anachronistisch als Akkorde aufgefasst werden dürfen). Seine Erörterung im Anhang darüber, wo Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen zu setzen sind, fällt ebenfalls in diese Kategorie. Auch wenn sich Aaron mit seinen Empfehlungen in erster Linie an den Komponisten wandte, der damit jenen Sängern, die nicht über das allergrößte Geschick verfügten, die Aufführung erleichtern könne, geben seine Bemerkungen doch sehr viel Einblick in die Art und Weise, wie Sänger in der Aufführungspraxis des frühen 16. Jahrhunderts mit ungeschriebenen Vorzeichen umgingen.

Aufschlussreich sind auch die Stellen, wo sich Aaron in seiner Darstellung schwertut. Wenn er Mühe hatte, etwas deutlich zu erklären, wie etwa bei seiner Erörterung des Erhöhungszeichens (II.20), so ist das ein Hinweis darauf, dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie es vielleicht erscheint. In diesem Fall konnte Aaron nicht einfach sagen, dass das # einen Halbton *mi-fa* erzeugt, indem es aus der Note, vor die es gesetzt wird, auf dieselbe Weise ein *mi* macht, wie das b aus der Note, vor die es gesetzt wird, ein *fa* macht. Er war gezwungen zu erklären, dass das # einen Ton erhöht, ohne seine Solmisationssilbe zu verändern, und im Aufsteigen einen Halbton in einen Ganzton verändert, doch im Absteigen einen Ganzton in einen Halbton. Mit anderen Worten: Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen haben unterschiedliche Wirkung, und so sehen wir auch, dass sie in der Musik jener Zeit unterschiedlich verwendet werden.

Aarons Anleitungen zum Stimmen von Tasteninstrumenten gehören zu den frühesten, die überliefert sind, nur die von Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und*

Organisten, Speyer 1511) sind noch früheren Datums. Ihnen wird oft nachgesagt, sie würden die mitteltönige ¼-Komma-Stimmung präzisieren, doch tatsächlich zielte Aaron eher auf Einfachheit denn auf Präzision ab, und verschiedene Arten temperierter Stimmung sind mit seiner Methode vereinbar.

Literatur P. Bergquist, *The Theoretical Writings of Pietro Aaron*, Diss. Columbia Univ. 1964 • C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 • M. Lindley, *Early 16th-Century Keyboard Temperaments*, in: MD 28, 1974, 129–151 • A *Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • M. Bent, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's 'Aggiunta' to the 'Toscanello in musica'*, in: JM 12, 1994, 306–344

Jeffrey Dean

Adam von Fulda

De musica

Lebensdaten: um 1445–1505

Titel: *De musica* (Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Torgau, 5. November 1490 [Datierung in der vernichteten Straßburger Handschrift]

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 4 Bücher, lat.

Quellen / Drucke: Handschrift: I-Bc, HS A.43 [Sammelhandschrift; geschrieben von Padre G. B. Martini, vgl. Slemon 1994, S. 21–24] • Edition: Adami de Wulda. *Opusculum musicale*, in: GS 3, St. Blasien 1784, 329–381 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: BSB, TML; mit Auslassung einiger Notenbeispiele in Buch 3 mit der Begründung Gerberts: »Addita his sunt plura exempla, quae typis exprimi haud possunt, & aliunde superflua sunt (S. 364; »viele weitere Beispiele sind diesen hinzugefügt, die nicht gedruckt werden können; und andere Beispiele sind überflüssig«); die Handschrift, die Gerbert als Vorlage diente, wurde 1870 bei einem Brand in Straßburg vernichtet] • Übersetzung: Adam von Fulda on *Musica Plana* and *Compositio*. *De musica*. Book II. A Translation and Commentary, übs. von P. J. Slemon, Diss. Univ. of British Columbia 1994

Ein Jahr vor seiner zehnjährigen Anstellung (1491–1501) in der Kantorei des kursächsischen Hofes von Kurfürst Friedrich III. dem Weisen schloss Adam von Fulda das hauptsächlich im Benediktinerkloster Vornbach bei Passau vorbereitete Manuskript seiner die Bereiche der *musica plana* und der *compositio* umfassenden Schrift *De musica* in Torgau ab. In diesem Traktat stellt er sich als »der sich als Musiker des Herzogs bezeichnende Adam [vor], der noch immer in Fulda berühmt ist« (»celebratum etiamnum est apud Fuldenses Adami nomen, qui se musicum ducalem appellat«, GS 3, S. 329). Zudem nennt er Guillaume Dufay und Antoine Busnois als zu seinem Zeitalter gehörend (»circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna [sic]«, ebd., S. 341).

Zum Inhalt • Für die Kompilierung von traditionellem, primär dem spätmittelalterlichen Curriculum entlehntem Material in seiner *De musica* hat Adam von Fulda hauptsächlich die *De institutione musica* (um 500) des Boethius, den *Micrologus* (um 1026–1030) des Guido von Arezzo und die *De musica* (um 1100) des Johannes Affligemensis herangezogen. Im I. Buch mit seiner betont humanistischen Ausprägung lenkt Adam von Fulda das Augenmerk des Lesers, im Anschluss an einige Bemerkungen zur zeitgenössischen Kritik der Musik im Prolog, unmittelbar auf die Erörterung des Ursprungs der Musik, mithin auf jenen Themenbereich, der das rationale Denken des Pythagoras dem das Gefühl betonenden Nachsinnen des biblischen Jubal diametral gegenüberstellt. Dabei benutzt er (in Anlehnung an die *De institutione musica* des Boethius) die dreifache Gliederung der Musik nach *musica mundana* (Musik bzw. Harmonie des Makrokosmos oder Weltalls; speziell der Gestirnbewegungen, auch mit Bezug auf die Abfolge der Jahreszeiten; Sphärenharmonie als Sonderfall der kosmischen Harmonie), *musica humana* (Musik des Mikrokosmos; bezugnehmend auf die menschliche Seele) und *musica instrumentalis* (durch Klangwerkzeuge erzeugte Musik), ersetzt aber letzteren Begriff durch die *musica artificialis* (eine nach Regeln ausgerichtete Musik), die wiederum in *musica vocalis* (rein durch die Stimme des Menschen erzeugte Musik, bezugnehmend auf die *musica humana*; A-cappella-Musik) und *musica instrumentalis* unterteilt wird, letztere nicht im Sinne aller irdischen, klingenden Musik in Anlehnung an Boethius, sondern als Gegenbegriff zur *musica vocalis*. Diese Gliederung dient als Ausgangspunkt für eine breit gefächerte Erläuterung der Bedeutung der *musica* im Fächerkanon der *artes liberales*. In diesem Zusammenhang beschreibt er v. a. den Gebrauch und die Wirksamkeit der *musica* (I.2), die negativen Einflüsse der Musik (I.3), ferner die Nützlichkeit dieser Disziplin nicht nur für den Staat (I.4) und für die Religion (I.5), sondern auch für die Tierwelt (wie etwa die Klänge der Tierwelt als Teil der *musica vocalis*), u. a. mit Einbezug von Lobpreisungen v. a. im kirchlichen Bereich (I.6). Abschließend erwähnt er weitere Personen (wie Moses, Papst Gregor, Isidor von Sevilla, Guido von Arezzo, Bern von Reichenau, Johannes de Muris usw.) sowie die Entdeckung der *musica* durch Pythagoras bzw. Jubal.

Im II. Buch widmet sich Adam von Fulda der *musica plana* bewusst praxisbezogen. Ausgehend von der im Kontext der Monochordeinteilung für die Betrachtung des *cantus planus* (gregorianischer Choral) wichtigen Termini wie »*manus*« (Guidonische Hand), »*cantus*« (Gesang), »*vox*« (Stimme = Singstimme), »*clavis*« (Schlüssel = Tonbuchstaben), »*mutatio*« (Veränderung), »*modus*« (lateinische Kirchentöne), »*tonus*« (Ganzton als das gemeinsame

Maß aller Klänge) sowie einem Überblick zum *Systema teleion* (dem antiken Doppeloktavsystem), erörtert Adam von Fulda die Nomenklatur, bezugnehmend auf die Rangstufen der Töne, zur Beschreibung der einzelnen »*claves*« (II.1) sowie deren entsprechender Gruppierung nach Hexachorden (»*naturalis*«, »*duralis*«, »*mollis*«, II.2), ferner die Definition der »*vox*« als »*sonus*« sowie Arten der Klangzeugung im Kontext der »*symphonia*« (II.3), Letztere im Sinne eines »*dulcis concentus*« (Wohlklanges), die Übertragung der »*claves*« auf die Guidonische Hand (II.4), die »*mutatio hexachordum*« (Veränderung des Hexachords, II.5), die »*divisio semitonium*« (Unterteilung des Halbtones), nicht nach arithmetischen Gesetzmäßigkeiten, sondern nach dem »*sensus*« (vgl. Boethius) und die »*genera musicae*« (»*instrumentalis*«, »*carminis*«, »*speculativae*«, II.6). Dieser Teil des Buchs mündet in eine Zusammenfassung (auch als Tabelle) des *Systema teleion* mit ausführlicher Erklärung der bereits in II.1 erläuterten Nomenklatur, die in II.7–9 nun nochmals im Detail und zusammen mit einem weiteren Überblick über das *Systema teleion* erörtert werden. Die Besprechung der *consonantiae* (II.10) benutzt Adam von Fulda als Ausgangspunkt für das Einbinden des *cantus planus* in die eigentliche Kompositionspraxis (II.11) und die Erprobung derselben durch praktische Erfahrung, sowohl im eigentlichen Komponieren wie auch im Singen (II.12). Die Definition des Ganztons (*tonus*) wird dann zum Anlass für den Übergang von den griechischen *tonoi* zu den lateinischen *Modi* genommen (II.13). Dabei werden die *Differentiae* (die verschiedenen Schlussformeln im Hinblick auf die nachfolgende Antiphon) sowie die Eingrenzung der einzelnen lateinischen *Modi* durch »*initium*«, »*finalis*« und »*repercussio*« (II.14) thematisiert. Am Ende werden Charakter und Umfang der einzelnen *Modi* mit Bezug auf die griechischen *tonoi* (II.15) beschrieben, ferner die Platzierung der »*semitonia*« (Halbtöne) innerhalb der Skala (II.16) und abschließend der »*tonus peregrinus*« (fremder Ton, II.17) erläutert.

Das III. Buch ist, abgesehen von einer auf den Prolog beschränkten kurzen Betrachtung der *Kithara*, auch unter Nennung von *Amphion* als Musiker und *Orpheus* als Komponist für dieses Instrument, ganz der von Philippe de Vitry in seiner *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) entwickelten Mensuralnotation gewidmet. Die Darstellung beginnt (III.1–7) mit einer Reihe von »*proportiones*« im Kontext der »*perfectio*« (Dreiergliederung) bzw. »*imperfectio*« (Zweiergliederung). Behandelt werden »*modus maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Longa* und *Brevis*; »*maior*« und »*minor*« mit Bezug auf Dreiergliederung bzw. Zweiergliederung), »*tempus perfectum*« bzw. »*imperfectum*« (Beziehung zwischen *Brevis* und *Semibrevis*) und »*prolatio maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Semi-*

brevis und Minima), die acht »figurae« (Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa, Semifusa) in Gegenüberstellung der fünf Tetrachorde des Systemateleion (»hypaton«, »meson«, »diezeugmenon«, »hyperbolaion«, »synemmenon«), schließlich die von Vitry eingeführten »signa prolationum« (Taktzeichen, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$) zwecks Bestimmung des Tactus. Als integraler Bestandteil dieses Notationssystems teilt Adam von Fulda (III.8–13) die mehrfache Bedeutung des »punctus« (»additionis«, »divisionis«, »perfectionis«, »alterationis«, »imperfectionis«, »transpositionis«) mit, ferner erläutert er auch den Tactus, nämlich das gesamte, die »notae simplices« (Einzelnoten, auch mit Bezug auf die »color«), die »paucae«, »ligaturae« (Verbindung von mehreren Tönen, »ascendentes«, d. h. ansteigend, »descendentes«, d. h. fallend) und deren rhythmische Interpretation miteinschließende System sowie die Anwendung der »alteratio« (Alteration) und »imperfectio« (Imperfektion) auf Modus, Tempus und Prolatio.

Im Anschluss an die Anspielung auf die Pythagoras-Legende im Prolog des IV. Buches beginnt Adam von Fulda in den Kapiteln 1–8 zunächst mit den arithmetischen Proportionen, wobei die »mensuratio« und das »intervallum« im Vordergrund der Betrachtung stehen. Bezug genommen wird dabei auf eine Reihe von Themen, u. a. die drei mathematischen Mittel (arithmetisch, harmonisch, geometrisch), die elementare Zahlentheorie mit den Kategorien »proportio« (»rationalis«, »irrationalis«), »aequalitas« (Gleichheit) und »inaequalitas« (Ungleichheit: maior und minor), wobei die letztgenannte als Basis für die fünf »genera inaequalitatis« (Geschlechter der Ungleichheit) dient: Zu diesen gehören die »quantitas maior« (Größersein), wie »multiplex« (eine Zahl im Vergleich mit einer anderen, die erstere mehr als einmal enthaltend, z. B. Verhältnis 2:1), »superparticularis« (überteilige Zahlen, wobei die größere Zahl die kleinere Zahl immer um ein Drittel der kleineren übersteigt, z. B. Verhältnis 3:2), »superpartiens« (übermehnteilige Zahlen: Zahlen, die die mit ihnen verglichene Zahl ganz enthalten und noch mehr als einen Teil von dieser, z. B. Verhältnis 5:3), »multiplex superparticularis« (die größere Zahl enthält die kleinere zweimal oder mehrmals und noch die Hälfte oder einen Teil der kleineren in sich; z. B. Verhältnis 5:2), »multiplex superpartiens« (die größere Zahl enthält die kleinere mehr als einmal ganz in sich und dazu noch mehr als einen ihrer Teile; z. B. Verhältnis 8:3) sowie die »species generum« (u. a. »proportio dupla« usw.). Aus Letzteren werden abschließend die »intervalla« (»consonantiae« und »tonus«) abgeleitet, zudem wird der »tonus« (Ganzton im Verhältnis 9:8) in eine Reihe kleinerer Schritte wie folgt unterteilt: »diesis« (kleinerer Halbton, auch diatonischer Halbton genannt), »comma« (Abstand, um den das Verhältnis 9:8 größer ist als zwei

Diesen), »schisma« (Hälfte des Komma), »diaschisma« (Hälfte der »diesis«) und »apotome« (größerer Halbton, auch chromatischer Halbton genannt). Zuletzt werden die »proportiones« mit den »mensurationes« (einschließlich musikalischer Beispiele) verknüpft.

Kommentar • In seiner breit angelegten, den Fächerkanon der septem artes liberales einschließenden Betrachtung befasst sich Adam von Fulda in seiner *De musica* mit dem Gesamtspektrum der Musikanschauung des Spätmittelalters und Frührenaissance. Seinen deutlich vom Humanismus beeinflussten musiktheoretischen Diskurs eröffnet er mit dem althergebrachten Thema des Ursprungs der Musik, den er auf zweifache Weise mit Berufung einerseits auf die Biblexegese und andererseits auf die pythagoreische Arithmetik deutet. Ungeachtet seiner Voreingenommenheit gegenüber den Spielleuten und kunstlosen Volkssängern, die er in seinem Traktat als »ioculatores« sowie »laici vulgares« identifiziert, gebührt Adam von Fulda insofern besondere Bedeutung, als er als erster Musiktheoretiker die Vokal- und Instrumentalmusik präzise voneinander trennt, wobei er zu den beiden Sphären musikalischer Praxis eigene Kompositionen beigelegt hat (vgl. Ehmann 1936). Eine Rezeption der *De musica* des Adam von Fulda setzt erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein: Ernst Ludwig Gerber führt ihn in seinem *Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790) als »gelehrten Mönch des 15ten Jahrhunderts aus Franken« (Bd. 1, Sp. 8) ein. Der Inhalt der *De musica* wird summarisch von Johann Nikolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* (Leipzig 1792) wiedergegeben. Die nur geringe Rezeption Adam von Fuldas, zu der bedauerlicherweise gravierende Fehler im enzyklopädischen und lexikographischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts beigetragen haben (vgl. Slemon 1994, S. 7–10), dürfte auch für die allgemein spärlichen Anmerkungen hinsichtlich der Würdigung seines musiktheoretischen Beitrages verantwortlich sein.

Literatur W. Niemann, Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts: (1) Adam von Fulda, in: KmjB 7, 1902, 1–8 • W. Ehmann, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration, Bln. 1936 • M. Garda, »Delectatio« e »melancholia« nel trattato »De musica« di Adamo da Fulda, in: Danubio. Una civiltà musicale, Bd. 1: Germania, hrsg. von C. de Incontrera, B. Schneider und A. Zanini, Monfalcone 1990, 309–318 • H. Wagner, Adam von Fulda in Vornbach. Zur Musikgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts, in: Ostbairische Grenzmarken 39, 1997, 45–52 • H. von Loesch, Musica – Musica practica – Musica poetica, in: GMth 8/1, Dst. 2003, 99–264

Walter Kurt Kreyszig

Victor Kofi Agawu

Playing with Signs

Lebensdaten: geb. 1956

Titel: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*

Erscheinungsort und -jahr: Princeton 1991

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 154 S., engl.

Mit der 1980 von Leonard Ratner veröffentlichten Studie *Classic Music. Expression, Form, and Style* etablierte sich im angloamerikanischen Raum die Forschungsrichtung der Topos Theory. Diese baut auf der Prämisse auf, dass die Instrumentalmusik der Wiener Klassik ein für den Hörer des 18. Jahrhunderts verständliches semantisches und kommunikatives Potenzial besitzt. Unter Rückgriff auf musiktheoretische Schriften des 18. Jahrhunderts definiert Ratner zwei Kategorien von Topoi: »types« und »styles«. Unter »types« werden Tanzformen oder Märsche, die den Ausdruck gesamter Sätze prägen, subsumiert und unter »styles« Stilebenen (z. B. galanter Stil, gelehrter Stil, Ratner 1980, S. 9–24). Ratners Benennung und Identifizierung von Topoi in den Kompositionen des 18. Jahrhunderts verbleibt aber auf einer deskriptiven Ebene und klammert die Untersuchung der Funktionsweise von Topoi vollständig aus. In *Playing with Signs* erweitert Kofi Agawu diesen Ansatz und setzt sich zum Ziel, herauszuarbeiten, wie »meaning and significance« dieser »listener-oriented music« auf struktureller und expressiver Ebene gestaltet werden (S. 4). Da jedes Werk jedoch über eine »multiplicity of potential meanings« (S. 5) verfüge, stellt er in seiner Untersuchung die Frage danach, was ein bestimmtes Stück konkret meint, hinter der Frage, wie ein bestimmtes Stück Bedeutung kreiert, zurück.

Zum Inhalt • In Anlehnung an die Semiotik entwickelt Agawu im ersten Teil des Buches einen methodologischen Zugang, der die drei formulierten Bedingungen, wie das Konzept Sprache (»language«) für die musikalische Analyse nutzbar zu machen sei, erfüllen soll. Erstens müssen die elementare Syntax von Musik und zweitens die Organisationsprinzipien größerer Einheiten erklärt werden, um die Diskursstruktur von Musik nachvollziehen zu können. Drittens muss gezeigt werden, was Musik kommuniziert und wie dies geschieht (S. 9).

In Rückgriff auf Émile Benvenistes *The Semiology of Language* (1981) führt Agawu die Unterscheidung zwischen zwei »modes of meaning« ein (S. 14). Semiotische Untersuchungen konzentrieren sich demnach auf die Identifikation von charakteristischen Einheiten und deren konkreter Beschreibung. Semantische Untersuchungen konzentrieren sich auf die Interpretation von Bedeutung, die durch Zusammenhänge, durch Diskurse, entsteht. Um die Relevanz

dieses Konzeptes für die musikalische Analyse zu prüfen, analysiert Agawu den Beginn von Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie D-Dur Nr. 38 KV 504 (»Prager Sinfonie«). Wie bereits Ratner gezeigt hatte, lassen sich an der musikalischen Oberfläche eine Reihe von »topics« (Französische Ouvertüre, Fanfare, Singender Stil usw.) nachweisen, die als referenzielle Zeichen verstanden werden können (S. 19). Das isolierte Aufweisen solcher historisch und soziokulturell geprägter Zeichen besagt jedoch nichts über ihre Funktionsweise im Rahmen der innermusikalischen, kompositorischen Struktur, die Agawu durch eine Schenker-Stimmführungsanalyse darstellt (S. 21 f.). Aufgabe des im Folgenden zu entwickelnden semiotischen Analysemodells muss es sein, die zwei vorgestellten gegensätzlichen »modes of musical thought« – der Aufweis expressiver topischer Gesten und das Auskomponieren einer kontrapunktischen Struktur – als zwei sich ergänzende Perspektiven zu verstehen. Agawu entwickelt daher im letzten Teil des 1. Kapitels unter Rückgriff auf eine Terminologie Roman Jakobsons ein Modell, wie »extroversive semiosis« (d. h. Zeichen, die wie »topics« auf die äußere Welt Bezug nehmen [»domains of expression«]) und »introversive semiosis« (d. h. der Bezug [»reference«] klingender Elemente auf vorherige und folgende klingende Elemente [»domaines of structure«]) miteinander in ein Zusammenspiel (»play«) treten (S. 23 f.).

In Kapitel 2 und 3 entfaltet Agawu sein Konzept der »extroversive« und »introversive« Semiotik. Dass in einer Komposition bestimmte Charaktere oder Stile ausgedrückt werden, wurde bereits von zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Georg Sulzer, Daniel Gottlob Türk, Heinrich Christoph Koch, Georg Joseph Vogler, Francesco Galeazzi u. a. angedeutet, ohne dass die Verfahrensweise genauer erläutert worden wäre. Zu diesem Zweck entwirft Agawu eine vorläufige, da jederzeit erweiterbare Aufstellung aller charakteristischen »topics«, d. h. musikalischer Zeichen, klassischer Musik (»Universe of Topic«, S. 30; auf 61 »topics« erw. in Agawu 2009, S. 43 f.), die von Tänzen (wie »bourrée« oder »minuet«) über Satztechniken (wie »learned style«) zu Ausdruckshaltungen (wie »Sturm und Drang«) reichen. Die gelisteten »topics«, deren Benennungen sich häufig an die Terminologie des 18. Jahrhunderts anlehnt, lassen sich wie oben beschrieben in zwei Gruppen, »musical types« und »styles of music«, unterteilen (S. 32). »Topics« als Teil einer kommunikativen Strategie funktionieren unter der Voraussetzung, dass ein Hörer über die (erworbene) Kompetenz verfügt, die jeweiligen »topics« zu verstehen und gegebenenfalls ihre historische, kulturelle und soziologische Relevanz zu entschlüsseln. Dabei benennen »topics« keine konkreten Inhalte, sondern rufen Assoziationsfelder auf (der »hunt style« mit seinen charakteristischen Hornfiguren symbolisiert keine Jagdszene, sondern

löst Assoziationen an die Jagd, aber auch an Wald und Natur aus); ihre Bedeutung ist somit nicht semantisch-konkret, sondern assoziativ-dynamisch; sie interagieren darüber hinaus mit der zugrunde liegenden Struktur der Werke. Werke weisen eine unterschiedliche Anzahl von »topics« auf, die auch simultan auftreten können. Diese theoretischen Überlegungen werden in Kapitel 2 anhand von ausgewählten Analysen exemplifiziert. In Kapitel 3 untersucht Agawu zunächst die sogenannten »pure signs«, d. h. Zeichen, die ihre Bedeutung ausschließlich aufgrund der Verwendung in der musikalischen Struktur erhalten (so bspw. die Definition der einem Satz zugrunde liegenden Tonalität). Methodologisch stützt sich Agawu auf die Stimmführungsanalyse nach Heinrich Schenker, wobei er innerhalb des Schenker'schen Ursatzes lokale Ereignisse (die bei Schenker unterrepräsentiert sind) hervorhebt. Das zweite Aspekt untersucht er, wie die drei paradigmatischen Phasen des dynamischen Gesamt Ablaufs, nämlich Beginn, Mitte und Ende, artikuliert werden. Der Beginn in klassischer Musik zeichnet sich dadurch aus, dass der Anfang eine stabile und intern kohärente Phrase (»period«) formuliert, durch die wesentliche Paradigmen des Werkes, u. a. die Tonalität, ausgedrückt werden (S. 62); der Übergang zur Mitte ist nicht klar abgrenzbar. Die paradigmatische Erscheinung der Mitte (»middle, or transitional sign«) ist so variabel, dass sie eher durch die Abwesenheit der charakteristischen Züge, die Anfang und Ende bestimmen, und durch eine gewisse Prozessualität charakterisiert ist. Das Ende gestaltet den unzweifelhaften Abschluss der gesamten Struktur; die Zeichen des Endes sind sowohl strukturell als auch rhetorisch und häufig nur aus der Retrospektive klar erkennbar (S. 71). Das Zusammenspiel von »referential signs« und »pure signs« diskutiert Agawu am Schluss von Kapitel 3 anhand des Beginns des Allegros des Kopfsatzes von Mozarts Streichquintett D-Dur KV 593. In einer kommentierten graphischen Übersicht von Stimmführungsanalyse nach Schenker, einer Topos-Analyse und der Analyse von Beginn-Mitte-Ende-Modell wird die Interaktion von »referential« und »pure signs«, und damit die Komplementarität der beiden Ansätze dargestellt (S. 72–79).

Die in den ersten drei Kapiteln erörterten theoretischen Grundlagen der »semiotic analysis« testet Agawu in den Kapiteln 4 bis 6 auf ihre analytische Relevanz. In seinen Analysen des Kopfsatzes von Mozarts C-Dur-Streichquintett KV 515, des ersten Satzes von Joseph Haydns Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2 und des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 demonstriert Agawu, welche breiten Möglichkeiten die semiotische Analyse zur Verfügung stellt und wie dieser Ansatz konventionelle Analysemethoden zu ergänzen vermag. Obwohl sich »interpretive theories« im Allgemei-

nen nicht formalisieren lassen, bietet Agawu in Kapitel 7, »Toward a semiotic theory for the interpretation of classic music«, eine theoretische Zusammenfassung seiner analytischen Verfahrensweise an, die die Ergebnisse der analytischen Anwendung der vorherigen drei Kapitel zu reflektieren sucht. Seine Studie schließt mit einem Epilog, »A semiotic interpretation of romantic music«, ab, in dem einige Schwierigkeiten angedeutet werden, semiotische Analyseansätze auf die im Vergleich zur Wiener Klassik prinzipiell vielfältiger gestaltete Musik des 19. Jahrhunderts zu übertragen.

Kommentar • Agawus Aussage, dass seine vorgeschlagene Methode semiotischer Interpretationsanalysen nur als flexibles Instrumentarium, welches auf die je individuelle Situation eines Werkes reagieren müsse, sinnvoll anwendbar sei, versteht der Autor nicht als belastende Begrenzung für eine systematische Theoriebildung. Vielmehr sieht Agawu in der Offenheit der Anwendung, die sich im gesetzten Rahmen theoretischer Perspektiven bewegt, eine Chance für die musikalische Analyse. Diese Auffassung richtete sich Ende der 1980er-Jahre allerdings auch implizit gegen eine im angloamerikanischen Raum weit verbreitete dogmatische Vorgehensweise musikalischer Strukturanalyse.

Der mit *Playing with Signs* gegebene wissenschaftliche Ansatz ist breit rezipiert worden und war ein wichtiger Impuls für weitere Studien. So hat Robert Hatten, der mit seinem Buch *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington 1994) einen neuen semiotischen Forschungsansatz eingeführt hat, kritisch angemerkt, Agawu bleibe letztendlich einer strukturalistisch geprägten Analysemethode verhaftet und lasse die Chancen einer semiotischen Analyse von Musik, die expressiven Qualitäten angemessen zu interpretieren, weitgehend ungenutzt (Hatten 1992, S. 90). Der Autor selbst hat in *Music as Discourse* (Agawu 2009) eine Erweiterung seiner Theorie auf die Musik des langen 19. Jahrhunderts (unter Einschluss neoklassizistischer Kompositionen Igor Strawinskys) vorgelegt.

Literatur L. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, N.Y. 1980 • R. Hatten, Review of ›Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music‹ by V. Kofi Agawu and ›Music and Discourse. Towards a Semiology of Music‹ by Jean-Jacques Nattiez, in: MTS 14, 1992, 88–98 • N. McKay, On Topics Today, in: ZGMTH 4, 2007, 159–183, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>> • K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxd. 2009 • D. Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, N.Y. 2014

Felix Wörner

Martin Agricola

Musica Choralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Ein kurtz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 44 fol., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Ein kurtz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Gebessert mit VIII. Magnificat, nach ordnung der VIII. Thon, Wittenberg 1528 • Musica Choralis Deutsch, Wittenberg 1533 [Digitalisat: IMSLP, BSB] • Nachdruck in: Musica Figuralis Deutsch (1532). Im Anhang: Musica Instrumentalis Deutsch (1529) • Musica Choralis Deutsch (1533) • Rudimenta Musices (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, »Musica Choralis Deutsch«, »Musica Figuralis Deutsch«, and »Von den Propocionibus«. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisat: BSB

Nach seiner weitgehend autodidaktischen Musikausbildung war es ein besonderes Anliegen von Martin Agricola, der Musik im Rahmen der protestantischen Erziehung in Übereinstimmung mit den Lehren Martin Luthers einen sicheren Platz zu verschaffen. Der Wirkungskreis Agricolas, seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg, seit 1525 als Kantor an der dortigen protestantischen Lateinschule tätig, erwies sich dabei als ideale Basis für die Umsetzung seines musikpädagogischen Programms. Das für diese Zeit ungewöhnlich breit gefächerte pädagogische Anliegen Agricolas schloss neben der Besprechung der eigentlichen Musikinstrumente und der entsprechenden Instrumentalmusik in seiner *Musica Instrumentalis Deutsch* (Wittenberg 1529, 2¹⁵⁴⁵) sowie der auf dem arithmetischen Proportionendenken der in der *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) des Philippe de Vitry und den Schriften seiner unmittelbaren Nachfolger, wie zum Beispiel in der *Practica musice* (Mailand 1496) des Franchino Gaffurio, verankerten Figuralmusik in seiner *Musica Figuralis Deutsch* (Wittenberg 1529) auch die A-cappella-Tradition mit ein. Dementsprechend bildete seine *Musica Choralis Deutsch* den krönenden Abschluss seines musiktheoretischen Diskurses.

Zum Inhalt • In Kapitel 1 widmet sich Agricola einer kurzen Gegenüberstellung der »musica figuralis« (mit Bezugnahme auf die durch eine komplexe Rhythmik ausgewiesene Polyphonie, etwa der Niederländischen Schule) oder »mensuralis« (Musik, die sich nach bestimmter Taktgliederung entfaltet) und der »musica choralis« (gregorianischer Choral) zwecks Eingrenzung letzterer Kategorie. Deren rhythmische Organisation ist vornehmlich nicht einer straffen »mensuratio« (Taktgliederung) unterworfen, sondern beruht vielmehr auf der natürlichen Deklamation

des jeweiligen Textes. In Kapitel 2 stützt sich Agricola auf drei lateinische Begriffe mit Beigabe der jeweiligen deutschen Übersetzung, nämlich »clavis« (Schlüssel) und »scala« (Leiter) sowie »Syllaben« (die als Stimmen bezeichneten Solmisationssilben), um die genauen Positionen der Töne innerhalb der »scala musicalis« durch die die Hexachordstruktur betonenden Solmisationssilben präzise zu kennzeichnen. Zu den drei Hexachordformationen, nämlich »hexachordum naturalis« (mit dem Ambitus *c-a*), »hexachordum duralis« (*g-e*) und »hexachordum mollis« (*f-d*) äußert sich Agricola in Kapitel 3, wobei er seinen theoretischen Erörterungen jeweils auch Notenbeispiele beifügt, mit deren Hilfe sich der Leser die (nicht angegebenen) Solmisationssilben und ihre Stellung im Tonsystem einprägen soll. In Kapitel 4 stellt Agricola die Möglichkeit einer Erweiterung des modalen Raumes mittels einer »mutatio hexachordum« (»Verwandlung der Syllaben«) vor, die in der Gegenüberstellung von »b rotundum« und »b quadratum« und somit einer entsprechenden Angleichung der Solmisationssilben an die Hexachordstruktur zum Ausdruck gebracht wird. Bewegen sich die hier aufgezeigten Melodien jeweils im Rahmen von untransponierten oder einfach transponierten durch das »b rotundum« angedeuteten Kirchentönen, so erweitert Agricola seine Besprechung in Kapitel 5 durch Einführung eines »b rotundum« nicht nur für die Note *h* [= *b*], sondern auch für die Note *e* [= *es*], wobei das auf die Note *h* bezogene »b rotundum« eine einfache Transposition der Skala um einen Quartsprung nach oben, hingegen das auf die Note *e* bezogene »b rotundum« auf eine zweifache Transposition um zwei Quartsprünge nach oben verweist, jeweils unter Beibehaltung der durch die nicht transponierte Skala vorgegebenen Intervallfolge, und dies wiederum unter Verweis auf ein Notenbeispiel (fol. XVI). Es folgt eine Reihe von Notenbeispielen, in denen Agricola die »mutatio hexachordum« einerseits durch die entsprechende Platzierung des »b rotundum« bzw. »b quadratum« veranschaulicht (Kap. 6), andererseits aber auch durch die Änderung der Schlüssel bewirkt (Kap. 7). In Kapitel 8 geht Agricola auf die Intervallstruktur der einzelnen Kirchentöne ein, unter Berufung auf die vornehmlich den Oktavraum einschließenden Termini »Unissonus« (Einklang), »Semiditonus« (kleine Terz) und »Ditonus« (große Terz), »Diatessaron« (Quarte), »Diapente« (Quinte), »Semiditonus cum Diapente« (kleine Septime), »Tonus cum Diapente« (große Sexte), »Diapason« (Oktave) sowie »Semidiapason« (große Septime) und das verbotene Intervall des in der zeitgenössischen Musiktheorie als »diabolus in musica« erfassten Tritonus (übermäßige Quarte oder verminderte Quinte).

Im Anschluss an die Vorstellung der Grundlagen des A-cappella-Gesangs kommt Agricola in Kapitel 9 seines

Traktats auf die acht lateinischen Kirchentöne (Dorisch, Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixolydisch) des Guido von Arezzo zu sprechen, die dieser in seinem *Micrologus* (um 1026–1030) erstmals ausführlich erörtert hatte und die bis in das Zeitalter des Frühbarock als System melodischer Organisation dienten. Vermutlich in Anlehnung an die *Theorica musicae* (Mailand 1492) des Gaffurio greift er auch auf die tonoi (griechische Skalen) des Systema teleion (antikes Doppeloktavsystem) zurück. Dabei trennt Agricola die Errungenschaften der Griechen, nämlich die Erfindung der vier tonoi, »protos« (Dorisch), »deuteros« (Phrygisch), »tritos« (Lydisch), »tetrardos« (Mixolydisch), von denen der Lateiner, die diese tonoi von den Griechen übernommen und die weiteren vier, jeweils von den entsprechenden griechischen tonoi abgeleiteten lateinischen Modi erfunden haben: »modus secundus« (Hypodorisch auf *a*), »modus quartus« (Hypophrygisch auf *b* [= *h*]), »modus sextus« (Hypolydisch auf *c*) und »modus octavus« (Hypomixolydisch auf *d*). In diesem, im Vergleich zu den vorangegangenen acht Kapiteln ausführlichsten und inhaltsreichsten sowie für die A-cappella-Praxis relevantesten Kapitel unterzieht Agricola die acht Kirchentöne einer systematischen musiktheoretischen Besprechung, wobei er sich auf den »ambitus« (Ambitus), die »recitatio tonorum« (Repercussa) und die »finalis tonorum« (Finalis) sowie die den Kirchentönen innewohnende Pentachord- und Tetrachordstruktur – im Ganzen gesehen die entscheidenden Merkmale bei der Identifizierung der einzelnen Modi – konzentriert (fol. XXXIII).

Nach der eher theoretischen Auseinandersetzung mit den Kirchentönen wendet sich Agricola dem Praxisbezug zu. Dabei belegt er die »recitatio psalmorum«, die er unter der »Intonierung der kleinen Psalmen« (beginnend mit fol. XXXVI) und der »grossen Psalmen« (beginnend mit fol. XL) fasst, mit mannigfaltigen, in Anlehnung an die damals übliche Stimmbuchnotation in Hufnagelnotation aufgezeichneten Beispielen der einzelnen Kirchentöne. Zum Abschluss seiner *Musica Choralis Deusch* bespricht Agricola das polyphone Magnificat, das damals sowohl in der protestantischen Liturgie wie auch als unabhängige Komposition eine bedeutsame Rolle spielte.

Kommentar • Unter den zeitgenössischen Theoretikern war Martin Agricola der einzige, der die »musica choralis« als der »musica figuralis« und »musica instrumentalis« (der durch Instrumente erzeugten Musik) ebenbürtig betrachtete. Zwecks leichterer Zugänglichkeit fasste er auch den der A-cappella-Tradition gewidmeten Traktat in deutscher Sprache ab. Dabei füllt Agricola mit seinen vierstimmigen Beispielen, die im Kantionalsatz des 17. Jahrhunderts ihre Fortsetzung finden, eine empfindliche Lücke.

Dies lässt auch Georg Rhau (1488–1548) seit 1535 deutlich im Vorwort zu seinem in Wittenberg verlegten *Enchiridion* verlauten, jener Publikation, in der Rhau die vierstimmigen Beispiele unmittelbar aus der *Musica Choralis Deusch* des Agricola übernimmt. Auch Heinrich Glarean (1488–1563) greift in seinem *Dodekachordon* (Basel 1547) Agricolas eigene Analysen der Kirchentöne auf; dabei teilt allerdings Glarean mit Agricola nicht die Meinung, dass die generell in einem vierstimmigen Satz vorherrschenden beiden Kirchentöne einer »maneria« (wie Dorisch und Hypodorisch) gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auftreten. Überraschenderweise beruft sich Agricola im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nicht auf das Repertoire der Vertreter der franko-flämischen Schule, sondern konzentriert sich bei der Modusanalyse auf eigene (nicht näher identifizierte) Notenbeispiele. Mit seiner trotz des Bezugs auf Polyphonie noch ganz den Einzelstimmen verhafteten Besprechung der Kirchentöne in der *Musica Choralis Deusch* ebnete Agricola den Weg zu jener mehr auf den Stimmenverband gelenkten Lehre der Kirchentöne, wie sie in Deutschland durch Hermann Finck in seiner *Practica musica* (Wittenberg 1556) und durch Gallus Dressler in seiner *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis* (Magdeburg 1571) postuliert wurde.

Literatur H. Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker, WfbI. 1933 • W. Werbeck, Zur Tonartenlehre bei Martin Agricola, in: Fs. Arno Forchert zum 60. Geburtstag, hrsg. von G. Allroggen, Kassel 1986, 48–60 • Ders., Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kassel 1989 • A. Brinzing, Martin Agricola als Schulmann und Komponist, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jb. 2005, hrsg. von P. Wollny, Beeskow 2006, 171–188 • A. Smith, The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists, Oxd. 2011

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Instrumentalis Deusch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist wie man noch dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel noch der recht-gegründten Tabetthur sey abzusetzen

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528 [1529]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 60 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1530, 1532 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1542 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1545 [grundlegend umgearbeitet; Digitalisat: WDB] • Nachdrucke [Faksimiles]: Musica instrumentalis deusch, erste [1529] und vierte [1545] Ausgabe, hrsg. von R. Eitner, Leipzig 1896 [Nachdruck: New York 1966] • Musica Figuralis Deusch (1532). Im

Anhang: *Musica Instrumentalis Deusch* (1529). *Musica Choralis Deusch* (1533). *Rudimenta Musices* (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzungen: Martin Agricola's *Musica instrumentalis deusch*, übs. von W. W. Holloway, Diss. North Texas State Univ. 1972 • *The Musica instrumentalis deusch of Martin Agricola. A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545*, übs. und hrsg. von W. E. Hettrick, Cambridge 1994 • Digitalisat: BSB

Im Anschluss an seine Ernennung zum Chormeister an der protestantischen Lateinschule in Magdeburg im Jahre 1525 veröffentlichte Martin Agricola 1528, im Jahr des Erscheinens seiner *Ein kurtz Deutsche Musica* (Wittenberg 1529, 1553), auch seine *Musica Instrumentalis Deusch*, das erste für den Schulunterricht in deutscher Sprache bestimmte Lehrbuch in gedruckter Form. Die Schrift, die zu den bedeutendsten Abhandlungen über Musikinstrumente gehört, betont die Wichtigkeit der Instrumentalusbildung eines Musikerziehers im Speziellen und eines Musikers im Allgemeinen – ein gerade für Agricola wichtiges Anliegen, das nachträglich in der postumen Veröffentlichung seiner *54 Instrumentischen Gesenge* (Wittenberg 1561) eine weitere Bestätigung fand. Im Rahmen des Musizierens auch jenseits von Klerus und Hof widmet sich Agricola in seiner *Musica Instrumentalis Deusch* auch der Spielpraxis sowie den Notationsformen, so etwa der Lauten- und Orgeltabulatur.

Zum Inhalt • Dem Untertitel der *Musica Instrumentalis Deusch* zufolge ist Agricola darauf bedacht, die Behandlung der Instrumente thematisch möglichst breit anzulegen, auch unter Berücksichtigung der menschlichen Stimme. Für die Gesamtdarstellung bedient sich Agricola zahlreicher Gedichte und Merkwörter (mit vorwiegend zehnsilbigen Zeilen). Dabei untergliedert er die Instrumente nach drei Kategorien: 1. Instrumente mit Fingerlöchern, deren Töne durch den menschlichen Atem erzeugt werden, sowie Instrumente ohne Fingerlöcher, deren Töne mittels eines Blasebalgs hervorgebracht werden (Kap. 1–3), 2. Instrumente, die Saiten besitzen und über eine Tastatur oder ein Griffbrett gespielt werden (Kap. 4–13), und 3. Instrumente, die aus Metall oder anderen Materialien bestehen (Kap. 14).

In Kapitel 1 zählt Agricola zunächst eine Reihe von Instrumenten auf, die aus »holen rören« bestehen, darunter »Flöten« (Blockflöten), »Zincken« (Cornetti), »Bomhart« (Pommern), »Schalmeyn« (Chalumeau), »Kromhörner« (Krummhörner), »Querfeiffen« (Querflöten), »Schwegel« (Urform der Flöte), »klein Flöt« (kleine Blockflöte), »Platerspiel« (Sackpfeife, in vereinfachter Form des Mittelalters), »Zigen hörner« (Gemshorn) und »Rüspfeiff« (Rauschpfeife) (fol. A Vr). Stellvertretend für diese Vielfalt von Instrumenten bespricht Agricola zunächst die Flöte hinsichtlich ihrer allgemeinen Konstruktion (Röhre und Finger-

löcher) genauer, indem er die vier Mitglieder dieser Familie (Discantus, Altus, Tenor, Bassus mit Fontanelle) in Holzschnitten mit annähernd genauen Mensurierungen nebeneinanderstellt (fol. A VIIIv). Allerdings beziehen sich die sich unmittelbar anschließenden Griffstabellen auf die Krummhörner mit Übergang zum Bassus-Instrument der Flöte (fol. Br) und auf die Schalmeyn mit Übergang zum Tenor- und Altus-Instrument (fol. Bv) sowie auf das Bomhart (fol. B Iir). Im Anschluss an die ikonographische Gegenüberstellung der Familie der »Grosdpfeiffen« (Schalmey, Bomhart, Schwegel, Zinken, fol. B IIv), der Familie der Krummhörner (allerdings ohne Identifizierung der einzelnen Instrumente), ferner einer Reihe vorher nicht erwähnter Instrumente (wie »Sackpfeiff«, fol. B IIIv) sowie der Familie der »Schweitzer Pfeiffen« (Schweizer Querflöten), letztere Familie mit entsprechenden Griffstabellen (fol. B Vr–B VIv), beschließt Agricola Kapitel 1 überraschenderweise mit einer Übersicht über die Familie von Blechblasinstrumenten: »Busaun« (Posaune), »Felt Trummet« (Feldtrompete), »Clareta« (Clarin) und »Türmer horn« (Turmhorn, fol. B VIIIv) – Instrumente, die zwar aus Röhren bestehen, allerdings keine Fingerlöcher besitzen. In Kapitel 2 werden lediglich eine Reihe von Holzschnitten der Familie von Tasteninstrumenten abgebildet: »Posityff«, »Portatyff«, »Regal« und Orgel. In Kapitel 3 leitet Agricola mittels zweier Übersichten, die sich zum einen auf das durch die Hexachorde (durus *G-e*, naturalis *C-a*, mollis *F-d*) und Solmisation ausgewiesene System des Guido von Arezzo (fol. C IIIv) beziehen, zum anderen die auf den gregorianischen Choral und die frühe Polyphonie bezugnehmende Notation mit den beweglichen C- und F-Schlüsseln (fol. C IIIir) betreffen, unmittelbar zur Notation von solistischer Instrumentalmusik über. Er bespricht die Orgeltabulatur mit der charakteristischen Trennung von Noten (in Buchstabennotation, vgl. ebd.) und Rhythmen (in der Übernahme der Zeichen aus der Mensuralnotation, vgl. fol. C Vr) und stellt sie der Notation der »einfeldigen Noten« (notae simplices) und Ligaturen (Verbindungen von Noten) im Figuralgesang (vgl. die ausführliche Besprechung in Agricolas *Musica Figuralis Deusch*, Wittenberg 1532) gegenüber. In Kapitel 4 bietet Agricola eine ikonographische Übersicht zu den Saiteninstrumenten mit Klaviatur: »Clavicordium«, »Clavicymbalum«, Virginal, »Claviciterium« und Orgel (letztere nur als Klaviatur mit Identifizierung der einzelnen Tasten abgebildet). Ferner bespricht er auch Instrumente wie die »Leyer« und »Schlüssel Fidel«, die keinerlei Klaviatur aufweisen, sondern auf denen – ähnlich wie bei den in Kapitel 5 erwähnten Instrumenten »Laute«, »Hackebret« und »Geigen«, »Harffen«, »Psalter«, »Orgelen«, »Strofideln« und »Quintern« – die Töne auf einem Griffbrett und Bündeln

erzeugt werden, die mittels *claves* (Buchstaben) durch die vorgegebene neuere Lautentabulatur angedeutet werden (vgl. fol. E IIr–v). In Kapitel 6 illustriert Agricola die Transkription der Vokalnotation in die Tabulaturschrift, einschließlich eines von einem offensichtlich vierstimmigen Chorsatz (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*) abgeleiteten Lautensatzes. In Kapitel 7 erörtert Agricola das Anbringen der in Bündeln vereinigten Saiten und das Stimmen derselben in Oktaven, Quarten und Terzen auf der Laute. Unmittelbar danach folgt die Betrachtung der einzelnen Saiten (wie sie aufgezogen und gestimmt werden) bei den »grossen Geigen« (Kap. 8), bei den viersaitigen »grossen odder kleinen Geigen« (Kap. 9) und bei den durch Quintstimmung ausgewiesenen »kleinen Geigen [...] mit dreien Seyten« (Kap. 10). Nun zeigt Agricola auch die Anwendung der Tabulaturschrift für eine Reihe von »Instrumenten, auff welchen nur eine stymme gemacht wird«, wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geigen mit bünden« (Kap. 11), ferner für Instrumente, auf denen zwei bis vier Stimmen gleichzeitig ausführbar sind, wie »Hackebreth«, »Harffe« und »Psalterium« (Kap. 12), und schließlich für Instrumente, die weder Bünde noch Klaviatur besitzen wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geige ohne bünde und mit dreien Seyten« sowie dem »Trumscheit« (Kap. 13). Zum Abschluss des Traktats kommt Agricola in Kapitel 14 in Zusammenhang mit der altbekannten Legende von Pythagoras und seiner Entdeckung der Musik durch das Experimentieren mit Amboss und Hämmern in der Schmiede auf drei weitere Instrumente zu sprechen: Zimbeln, »Strofidel« (*Xylophon*) und Glocken, deren Klänge die pythagoreischen Proportionen widerspiegeln.

Kommentar • Agricolas *Musica Instrumentalis Deusch* beinhaltet eine organologische Erforschung der älteren sowie zeitgenössischen Instrumente, einschließlich ikonographischer Repräsentation in Form von Holzschnitten, die zum größten Teil der *Musica getuscht* (Basel 1511) des Sebastian Virdung, des frühesten ausschließlich einer detaillierten Behandlung der Musikinstrumente gewidmeten Traktats, entlehnt sind, sowie ausführlicher Beschreibungen und Spielanweisungen zu einzelnen Familien von Instrumenten. Dabei orientiert er sich in der oben erwähnten Kategorisierung der Instrumente nach drei Gruppen sowie in der Erörterung der Instrumente ganz eng an Virdung. Im Gegensatz zu Virdung ist allerdings die Betrachtung der Instrumente bei Agricola wesentlich breiter gefächert konzipiert, zum einen unter Einschluss der Rohrblattinstrumente wie Krummhorn, Pommer und Schalmei, zum anderen auch im Hinblick auf die Besprechung der Traversflöte einschließlich der Griffweise sowie der Artikulation von Blasinstrumenten.

Was den Titel seiner *Musica Instrumentalis Deusch* betrifft, so nimmt Agricola auch hier unmittelbaren Bezug auf Virdungs *Musica getuscht*. Angesichts seiner eigenen Einschätzung der frühen Fassung der *Musica Instrumentalis Deusch* als zu schwierig sah sich Agricola gezwungen, eine überarbeitete Fassung des Traktats vorzulegen, in der er seine ursprünglich strenge Klassifikation der Instrumente nach Kategorien durch eine stärker aufgelockerte Besprechung ersetzt, ohne sich dabei vollkommen von der Frühfassung des Traktats zu distanzieren. Dies geht deutlich aus dem Beibehalten der Reihenfolge der Instrumente (Bläser, Streicher usw.) hervor. Zudem nahm er teilweise auch grundlegende Änderungen vor, wie etwa in der Besprechung der Stimmungen der Instrumente sowie bautechnischer Besonderheiten im Falle der Flöten und Geigen, ferner auch beim Weglassen von inzwischen weniger gebräuchlichen Instrumenten (wie Gemshorn, kleinen Orgeln, Portativ, Rauschpfeife und besaiteten Tasteninstrumenten). Mit seinem Angleichen der Lautentabulatur an die Orgeltabulatur (Kap. 6) stellt Agricola seine Unkenntnis in der Lautentabulatur unter Beweis sowie auch seine Unerfahrenheit im Lautenspiel. Schließlich ändert Agricola außerdem den Untertitel seiner Schrift (*Musica Instrumentalis Deusch. Darin das fundament und application der finger und zungen, auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, Kromphörner, [...] etc. Darzu von dreyerley Geigen [...], und wie die griffe drauff, auch auff Lauten künstlich abgemessen werden. Item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen, und zimbeln, etc. kürztlich begriffen und für unser Schulkinder und andere gemeine Senger auffß verstandlichst und einfeltigst jtzund newlich zugericht*).

In großen Zügen findet die in der *Musica Instrumentalis Deusch* angesprochene Thematik ihre unmittelbare Fortsetzung in Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (3 Bde., Wolfenbüttel 1614–1619) und in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636/37).

Literatur H. M. Brown, The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century, in: Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Kgr.Ber. Tours 1991, hrsg. von J.-M. Vaccaro, P. 1995, 21–32 • D. R. Overmier, Percussion Instruments in Graphic Arts in Sixteenth- and Seventeenth-Century Western Europe, Diss. Univ. of North Carolina 1996 • A. Brinzing, Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Gtg. 1998, bes. Bd. 1: Darstellung, 15 f., 37–44, 66, 68, 108, 153, 230, 284 ff., 302 f. • F. P. Bär, Holzblasinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Familienbildung und Musiktheorie, Tutzing 2002, bes. 114–120, 550 • J. Savan, The Cornett and the »Orgliche Art«. Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany, in: Historic Brass Society Journal 20, 2008, 1–21

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Figuralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Musica Figuralis, mit ihren zugehörnden exempeln, sampt einem besunderlichen schönen Büchlein von den proportionibus, welche allen gemeinsamen sengern, Instrumentisten und anhebern dieser kunst, gantz nützlich zu wissen, auff einfeltigst und vorstentlichst ins Deudsche verfasst / Von den Proporcionibus. Wie dieselbigen inn die Noten wircken und wie sie im figural gesang gebraucht werden [separater Band]

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1532

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 12 Kap. (Hauptband), 10 Kap. (separater Band), 100 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1533 • Wittenberg 1539 • Nachdruck: Hildesheim 1969 [Faksimile der Ausg. des Hauptbandes von 1532] • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, »Musica Choralis Deusch«, »Musica Figuralis Deusch«, and »Von den Propocionibus«. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisate: BSB

In Anlehnung an eine Forderung Martin Luthers, der Musik innerhalb des an den protestantischen Lateinschulen etablierten Fächerkanons ein möglichst großes Gewicht einzuräumen, legte Martin Agricola seinen Schriften einen entsprechenden Lehrplan für Musik zugrunde. Agricola war seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg tätig, hatte dort von 1525 bis zu seinem Tod das Amt des Kantors inne und unterrichtete an der protestantischen Lateinschule der Stadt. Diese Tätigkeit zeigt sich auch im breiten Spektrum seiner Schriften, die sowohl die Instrumentalmusik (*Musica Instrumentalis Deusch*, Wittenberg [1529]) als auch die Vokalmusik (*Musica Choralis Deusch*, Wittenberg 1533) thematisieren.

Zum Inhalt • Im Anschluss an eine Reihe von Lobpreisungen über die Musik (in Form von 15 »schönen Historien«, fol. A VIv–B VIIr) kommt Agricola zur Feststellung, dass die Musik noch vor der biblischen Sintflut erfunden wurde, wobei die eigentliche Erfindung zunächst auf Jubal zurückgehe. Danach waren die Hebräer (überliefert durch Moses), die Griechen (überliefert durch Pythagoras) und die Römer (überliefert durch Boethius) für die weitere Entwicklung und Verbreitung der Musik verantwortlich. Gleich zu Anfang seiner Betrachtung der zeitgenössischen Musik setzt Agricola in Kapitel 1 der *Musica Figuralis Deusch* die als »musica mensuralis« oder auch als »musica figuralis« (fol. B VIIIv) bezeichnete Mehrstimmigkeit deutlich von der mit dem gregorianischen Choral verknüpften Einstimmigkeit und der damit verbundenen, ausschließlich auf der Deklamation des Textes beruhenden Rhythmik ab. Im vorliegenden Traktat wird somit die im Gegensatz zum gregorianischen Choral jüngere Praxis der Mehrstimmigkeit in zehn Kapiteln erörtert. In Kapitel 2

legt Agricola in einer graphischen Darstellung die acht Notenwerte und entsprechenden Pausen dar, beginnend mit der kleinsten Einheit, der Semifusa, gefolgt von Fusa, Semiminima, Minima, Semibrevis, Brevis, Longa und Maxima, sowie deren Aufteilung in zweiteilige (imperfectio) und dreiteilige (perfectio) Einheiten, was wiederum eine genauere Untergliederung der Notenwerte und auch Pausen ermöglicht, wie z. B. in Maxima imperfecta bzw. Maxima perfecta, Longa imperfecta bzw. Longa perfecta usw. Für einzelne Notenwerte führt Agricola die Fermate (die sich außerhalb der strengen Mensur bewegt) ein, wobei das Beispiel unmittelbar aufeinanderfolgender Fermaten (vgl. fol. C Vr), welche der Hervorhebung bestimmter Textpassagen dienen, deutlich auf die Polyphonie der niederländischen Schule (Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht) und auf die nicht näher erläuterte musica reservata verweist. Gleichzeitig unterstreicht Agricola die Wichtigkeit der rhythmischen Notation am Beispiel einer »fuga trium temporum in subdiates[saron]« (fol. C Vv; »dreistimmige Fuge in der Unterquarte«), bestehend aus Diskant, Bassus und Tenor. Am Ende des 2. Kapitels thematisiert Agricola die bei der Besprechung des Chorals bevorzugte Bestimmung der Noten durch die im *Micrologus* (ca. 1026–1030) des Guido von Arezzo eingeführten Solmisationssilben, die Agricola offensichtlich auch auf die Instrumentalmusik anwenden möchte. Nach einer ausführlichen Erörterung der »notae simplices« (Noten als einzelne Zeichen geschrieben) wendet sich Agricola in Kapitel 3 den Ligaturen (Verknüpfung von zwei oder mehreren Noten in einem Zeichen) zu, wobei es gilt, die äußeren Glieder einer jeglichen Ligatur, entsprechend dem Zeichen als »ligatura binaria« (bestehend aus zwei Gliedern) zusammengezogen, im Rahmen der proprietas (bezugnehmend auf die erste Note, »cum« bzw. »sine proprietate«) und perfectio (bezugnehmend auf die letzte Note, »cum« bzw. »sine perfectione«) der Ligatur zu interpretieren, wobei Agricola auch hier die ausführliche theoretische Besprechung der verschiedenen Ligaturen mit einem vierstimmigen Beispiel (vgl. fol. D IIv–D IIIr) beschließt. Dabei hat eine graphische Veränderung der Ligatur eine unmittelbare Auswirkung auf die rhythmische Interpretation, etwa das Hinzufügen des nach unten gerichteten Strichs am Ligaturanfang, was eine Cum-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Brevis), oder das Weglassen des Strichs, was auf eine Umkehrung der Quantitätsfolge hindeutet und somit eine Sine-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Longa). Hingegen deutet ein nach oben gerichteter Strich am Ligaturanfang auf eine »figura cum opposita proprietate« hin (folglich eine Folge von zwei Semibreven). Im Kapitel 4 stellt Agricola die auf den sogenannten »quatre prolacions« des Philippe de Vitry fußende Mensuralnota-

tion vor, zwar ohne Erwähnung des Gewährsmannes, jedoch mit Berufung auf die von de Vitry eingeführten graphischen Symbole zur Beschreibung des Tempus (der Beziehung zwischen Brevis und Semibrevis) durch den Kreis (im Falle des Tempus perfectum bzw. vollkommenen Tempus mit einer dreifachen Gliederung) bzw. Halbkreis (im Falle des Tempus imperfectum bzw. unvollkommenen Tempus mit einer zweifachen Gliederung) sowie der Prolatio (der Beziehung zwischen Semibrevis und Minima) durch die Einfügung des Punktes innerhalb des Kreises oder Halbkreises (im Falle der Prolatio perfecta bzw. einer dreifachen Gliederung der vollkommenen Prolatio) oder die Abwesenheit des Punktes (im Falle der Prolatio imperfecta bzw. einer zweifachen Gliederung der unvollkommenen Prolatio). Neben dem Tempus und der Prolatio schließt Agricola unter den vom ihm als »drei gradibus« verstandenen »mensurationes« auch den Modus (die Beziehung zwischen Longa und Brevis) mit in seine Überlegungen ein. Damit wird jene Beziehung beschrieben, die außerhalb der durch Brevis, Semibrevis und Minima ausgewiesenen »quatre prolacions« liegt, allerdings von de Vitry, der sie eingeführt hatte, selbst in seinen auf isorhythmischen Strukturen beruhenden Motetten (wie z. B. *Garrit Gallus, In nova fert, Neuma*, ca. 1315) ins Auge gefasst wird. Gerade diese Erweiterung der Mensuralnotation mag für Agricola Anlass genug gewesen sein, ein wörtliches Zitat aus Franchino Gaffurios *Practica musice* (Mailand 1496, II.3), allerdings in Latein ohne die deutsche Übersetzung, einzufügen (vgl. fol. D Vr), um auf diese Weise einen späteren Verteidiger des durch die Beziehung von Longa und Brevis ausgewiesenen Modus zu Wort kommen zu lassen. Unterschieden wird der »grosser unvollkommen Modo und vollkommen Tempore und unvollkommen Prolation« (fol. D IIr) vom »kleinen vollkommen Modo und unvollkommen Tempore und unvollkomner Prolation« (fol. D VIIr) und vom »kleinen unvollkommen Modo und unvollkommen Tempore und unvollkomner Prolation« (fol. D IXr). Ferner definiert Agricola »den kleinen vollkommenen Modus« als »eine Longa welche drey Breves inn ihr beschleust« (fol. D VIIr). Der Vollständigkeit halber erwähnt Agricola auch noch »den grossen vollkommenen Modus«, der vorliegt, »wenn eine Maxima drey Longas inn ihr beschleust« (fol. D IIIr), allerdings mit dem Zugeständnis, dass »der grosse vollkommen Modus« im Gesang nur selten Anwendung findet. Am Ende der Besprechung der Tempus-Gliederung erwähnt Agricola auch kurz die herkömmliche griechische Nomenklatur der Tonstufen mit entsprechender deutscher Übersetzung, mit der die jeweilige Fuge identifiziert wird (fol. E IIIr): »epidiapason« (»Octava darüber«), »subdiapason« (»Octava darunter«), »epidiapente« (»Quinta darüber«), »subdiapente« (»Quinta darunter«), »epidiatessaron«

(»Quarta darüber«) und »subdiatessaron« (»Quarta darunter«). In Kapitel 5 gibt Agricola unter seinen »eusserlichen Zeichen« nochmals einen kurzen (hier vollständigen) Gesamtüberblick über die durch Modus, Tempus und Prolatio zum Ausdruck gebrachten »mensurationes« (fol. F IIv): Demnach bezeichnet O₃ »des grossen volkomen Modi und volkomen Temporis«, C₃ »des grossen unvolkomen Modi und volkomen Tempo«, O₂ »des kleinen volkomen Modi und unvolkomen Tempo«, schließlich C₂ »des kleinen unvolkomen Modi und unvolkomen Tempo«. Außerdem werden die bereits in den »quatre prolacions« des de Vitry festgelegten »mensurationes« erwähnt. Zu den »eusserlichen Zeichen« zählt er auch die »repetitionis« (Wiederholungszeichen), »taciturnitatis« (Fermate), »convenientie« (Zusammentreffen der einzelnen Stimmen, z. B. in der Kadenz) und »bmollitatis/fa« (fol. G IIr; Einfügen eines Vorzeichens). Wenn Agricola hier zudem »von den innerlichen zeichen der volkommenen Graduum« spricht, so bezieht er sich auf den bereits in seinen Notenbeispielen angewendeten »color« (schwarze Noten, in der Bedeutung einer »diminutio« des »integer valor« durch die Reduktion um die Hälfte oder ein Drittel). In Kapitel 6 stellt Agricola die bereits erwähnte Vielgestaltigkeit der Mensur in den allgemeineren Kontext des Tactus, den er folgendermaßen definiert: »Der Tact odder schlag wie er allhie genomen wird ist eine stete und messige bewegung der hand des sengers durch welche gleichsam ein richtscheit nach ausweisung der zeichen die gleich[h]eit der stymmen und Noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird.« Dies wird als Ausgangspunkt verwendet für die »augmentatio« (Vergrößerung der Notenwerte) in Kapitel 7, im Speziellen den Augmentationskanon »in duplo« (Verdoppelung der Notenwerte), »triplo« (Verdreifachung), »quaduplo« (Vervierfachung) usw., sowie die »diminutio« (Verkleinerung der Notenwerte) in Kapitel 8, im Speziellen den Diminutionskanon »in duplo« (Halbierung der Notenwerte) usw. In Kapitel 9 bespricht Agricola den vierfachen Gebrauch des Punctus, wiederum in Anlehnung an de Vitry (ohne Nennung seines Namens, fol. H VIr–H VIIr): »additionis Punctus« (im Sinne einer Vergrößerung der Notenwerte), »Punctus perfectionis« (der Vervollkommnung im Sinne der Tactus-Gliederung), »divisionis Punctus vel transportationis« (gleichbedeutend mit der Gliederung oder Untergliederung des Tactus) und »alterationis Punctus« (im Sinne einer Änderung, entweder Verkürzung oder Vergrößerung des Notenwertes), wobei der Punctus (v. a. der Punctus perfectionis und Punctus divisionis) eine unmittelbare Auswirkung auf die Imperfizierung (Kap. 10) und Alterierung (Kap. 11) der Notenwerte hat. Dies illustriert Agricola in Anlehnung an Gaffurio (diesmal ohne Verweis auf die *Practica musice*) sowie anhand einer Reihe von

Beispielen. Im abschließenden Kapitel 12 befasst sich Agricola nochmals eingehender und systematischer mit den die Mensuralnotation auszeichnenden »proportiones« in der Polyphonie, wobei die einer jeglichen Proportion zugeordnete untere Ziffer die Anzahl der ursprünglichen Teile des »tactus proportionatus« identifiziert, die obere Ziffer hingegen die neuen Teile des Tactus andeutet, wie etwa die »proportio dupla« (2:1), »proportio subdupla« (1:2), »proportio tripla« (3:1), »proportio subtripla« (1:3), »proportio quadrupla« (4:1), »proportio subquadrupla« (1:4), »proportio sesquialtera« (3:2), »proportio subsesquialtera« (2:3), »proportio sesquitercia« (4:3), »proportio subsesquitercia« (3:4) und »hemiola« (3:2).

Kommentar • Wie viele seiner Zeitgenossen und auch unmittelbaren Vorgänger – man denke hier an Gaffurio, auf dessen *Practica musice* er sich ausführlich beruft –, setzt sich Agricola eingehend mit jener seit dem 14. Jahrhundert, vornehmlich in de Vitrys *Ars nova* (Paris 1320er-Jahre) erörterten Mensuralnotation auseinander (jedoch ohne Nennung dieses wichtigen Traktats, was durchaus den Gepflogenheiten der Zeit entsprach), die für die Kompositionspraxis der nachfolgenden Jahrhunderte von grundlegender Bedeutung wird. Im Gegensatz zu Agricolas anderen beiden Schriften, in denen die Instrumental- und Vokalmusik einer getrennten Behandlung unterliegen, widmet er sich in seiner *Musica Figuralis Deudsch* einer Betrachtung beider Bereiche. Ferner bezieht sich Nikolaus Listenius in seinen *Rudimenta musicae* (Wittenberg 1533) auf Agricolas *Musica Figuralis Deudsch*, v. a. im Hinblick auf die Übernahme zahlreicher Tabellen sowie hinsichtlich der häufigen Verwendung von Kanons.

Literatur E. Praetorius, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gaffurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Lpz. 1905 [Nachdruck: Wbdn. 1970] • C. Dahlhaus, Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: AfMw 17, 1960, 22–39 • R. I. DeFord, Tempo Relationships Between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century, in: EMH 14, 1995, 1–51 • G. M. Boone, Marking Mensural Time, in: MTS 22, 2000, 1–43 • R. M. Grant, Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era, Oxd. 2014, bes. 18–22

Walter Kurt Kreyszig

Johann Georg Albrechtsberger

Anweisung zur Composition

Lebensdaten: 1736–1809

Titel: Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1790

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 440 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Leipzig ³1821 [erw. Aufl.] • In: J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst, vermehrt und hrsg. von I. Ritter von Seyfried, Wien [1825/26] sowie Wien [²1837/38] [Letzterer als Faksimile-Nachdruck: Leipzig 1975] • Nachdruck: Faks. der 1. Aufl., Leipzig, Breitkopf 1790, mit den »Beilagen« der »Dritten Ausgabe«, mit einer ausführlichen Einl. und Bibliogr. der Ausg., hrsg. von W. Horn, Wilhelmshaven 2008 • Digitalisat: BSB

Albrechtsbergers erste und umfangreichste musiktheoretische Veröffentlichung ist hauptsächlich eine Lehre des strengen Satzes nach dem Vorbild Johann Joseph Fux'. Seit 1771 war Albrechtsberger als Kirchenmusiker und bald darauf auch als Hoforganist in Wien tätig. Ein Jahr nach der Veröffentlichung wurde er Wolfgang Amadeus Mozarts Nachfolger als Vizekapellmeister am Stephansdom; 1793 stieg er dort zum Kapellmeister auf und wurde so auch beruflich ein (indirekter) Nachfolger Fux'. Das unternehmerische Risiko, das Johann Gottlob Immanuel Breitkopf im fernen Leipzig mit diesem aufwendigen Druck eingegangen war, zahlte sich aus: Der Verkauf wurde zum Erfolg, und Albrechtsberger wurde zu einem der gefragtesten Kompositionslehrer Wiens, dem Joseph Haydn 1794 auch Ludwig van Beethoven als Schüler vermittelte. Die *Anweisung zur Composition* lag diesem Unterricht zugrunde. Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts erschienen französische- und englischsprachige Übersetzungen in Paris, London und den Vereinigten Staaten.

Zum Inhalt • Rund ein Drittel des Werkes behandelt die fünf Gattungen im zwei- bis vierstimmigen strengen Satz über einen Choral bzw. cantus firmus: Note gegen Note, zwei oder drei Noten gegen eine, vier oder acht gegen eine, den durchgängig synkopierten Kontrapunkt und schließlich den »zierlichen« Kontrapunkt mit gemischten Notenwerten. Die ersten Kapitel führen in die Intervall-, Stimmführungs-, Tonarten- und Modulationslehre sowie in die Begleitung von Skalen (die andernorts so genannte Oktavregel, hier mit einer Unterscheidung zwischen den durchweg konsonanten »Scale der alten Komponisten« und den »Tonleitern der neuern Komponisten«, die auch Dissonanzen enthalten, S. 11 f.) und sonstige Bassfortschreitungen ein und definieren den »strengen« im Verhältnis zum »freyen Satz«. Nach dem Gattungskontrapunkt werden Imitation, Fuge, Spiegelungen (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung), Choralfuge, doppelter Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, Doppelfuge (mit bis zu vier Subjekten), Fünfstimmigkeit, der Unterschied zwischen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil sowie der Kanon thematisiert. Das erste Fugenkapitel enthält präzise Vorgaben zur formalen Disposition zweistimmiger Fugen, die durch Beispielsätze veranschaulicht werden. Die abschließende Instrumentenkunde beschreibt v. a. technische Möglich-

keiten der Instrumente; Hinweise zur Instrumentation enthält auch das Kapitel über die drei Stile. Die erste der beiden Beilagen zur dritten Ausgabe erweitert die Hinweise zur Skalenbegleitung des 5. Kapitels um drei- und vierstimmige Realisierungen von 5-6- und 7-6-Folgen über an- bzw. absteigenden Skalen; die zweite illustriert den »freyen Satz« durch zwei- bis fünfstimmige Kontrapunkte in den fünf Gattungen über einen chromatischen cantus firmus. Die meisten Musikbeispiele sind von Albrechtsberger selbst, darunter einige vollständige Fugen und liturgische Vokalkompositionen. Die übrigen Beispiele stammen von Giovanni Pierluigi da Palestrina, Athanasius Kircher, Fux, Antonio Caldara, Johann Mattheson, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Philipp Kirnberger. Weitere Autoritäten, auf die Albrechtsberger sich namentlich bezieht, sind Girolamo Frescobaldi, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich (?) Graun, Joseph Riepel und Friedrich Wilhelm Marpurg.

Die »strenge Schreibart« ist für Albrechtsberger kein didaktisches Konstrukt, sondern ein Stilideal, das besonders in der Kirchenmusik zur Realisierung gelangen soll (obwohl dort der »freye Satz« ebenfalls gebräuchlich ist). Ihre Beschränkung auf die Diatonik und ihre satztechnischen Restriktionen v. a. hinsichtlich der Dissonanzbehandlung (u. a. keine Sprünge in eine oder aus einer Dissonanz, außer bei den »Fuxischen Wechselnoten«, vgl. S. 48, 53; Dissonanzen im »guten Tacttheil« nie »frei angeschlagen«, sondern nur »gebunden« sowie »mit einer Consonanz vorbereitet, und auch in eine Consonanz in den nächsten Ton, oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset«, S. 18) begründet er mit dem Hinweis auf Sängbarkeit im Rahmen unbegleiteter Vokalpolyphonie, wie sie während der Karwoche mancherorts üblich war. Allerdings hält er den zweistimmigen strengen Satz für den gebotenen Einstieg für jeden, der zur »Reinigkeit« auch im »freyen Satz« gelangen will (S. 19). Gegen Ende seines Lebens radikalisierte sich dieses Ideal: Um 1804 veröffentlichte er als Ergänzung zur *Anweisung zur Composition* in Wien einige *Kurze Regeln des reinsten Satzes*, die auf die Vermeidung jeglicher Dissonanz zielen und dabei auch die zwischen Oberstimmen gelagerte Quarte ausklammern, die er trotz ihrer üblichen Bezeichnung als »quarta consonans« ebenfalls als dissonierend empfand; 1807 vollendete er in diesem Sinne eine *Missa sine Dissonantiis, et absque Quarta Consonante*.

Albrechtsbergers Einstellung in der *Anweisung zur Composition* ist durchaus konservativ, aber nicht restaurativ. Die verbreitete Vermischung der Stile sieht er kritisch (S. 377), und an anderer Stelle beklagt er eine allgemeine Verflachung der Musikkultur (Schröder 1987, S. 241). Die meist kategorisch formulierten satztechnischen Regeln

entstammen jedoch einer lebendigen, unhinterfragten Tradition, und in Zweifelsfällen geben »Musikgelehrte jetziger Zeit« (S. 87) oder »gute Meister dieser Zeit« (S. 120) Aufschluss darüber, was »erlaubt« oder »gut« ist und was nicht. Daher sieht er Autoritäten wie Fux mitunter im Unrecht (vgl. S. 59, 303), und zum Musikverständnis der »Vorfahren« bzw. der »Alten« zeigt er gelegentlich ein distanzierendes Verhältnis, etwa hinsichtlich der Lehre und Praxis der zwölf Kirchentonarten, denen er kaum mehr etwas abgewinnen kann. Als »verwandte« Nebentonarten, in die ausgewichen werden kann, nennt er in Dur die Tonarten der zweiten bis sechsten Stufe und in Moll die dritten bis siebten Stufe »sammt ihren natürlichen Terzen« (S. 9, also in C-Dur: d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur und a-Moll; in a-Moll: G-Dur, F-Dur, e-Moll, d-Moll, C-Dur); Ausweichungen in »entferntere« Tonarten, sogar mit »enharmonischen Übergängen«, lehnt er aber, entsprechendes Urteilsvermögen und Geschick eines »geübten Setzers« vorausgesetzt, nicht grundsätzlich ab (S. 10). Als »gemeinste Ordnung« dieser Tonarten innerhalb eines Stückes nennt er in Dur die Reihenfolge: erste, fünfte, sechste, vierte, zweite, dritte, erste Stufe, in Moll die Folge: erste, dritte, siebte, fünfte, vierte, sechste, erste Stufe. Auch diese Ordnung sei jedoch »kein Gesetz«; nur Ausweichungen zu benachbarten Stufen sollten vermieden werden und seien »nur in Opern-Arien, und Recitativen, um die Zuhörer aufzumuntern, erlaubt« (S. 9).

Kommentar • Verschiedene Kommentatoren haben hervorgehoben, dass Albrechtsbergers Kontrapunkt akkordisch fundiert sei (u. a. Lester 1992, S. 188; Bent 2002, S. 582). In der Tat betrachtet er die Beherrschung des Generalbasses als Voraussetzung der Setzkunst, da dieser lehre, welche Intervalle einem gegebenen Zweiklang hinzugefügt bzw. vor dem Hintergrund welcher mehrstimmigen Akkorde Zweiklänge als solche aufgefasst werden können (vgl. S. 1–4, 24 f., 75, 136). Auch war ihm der Umkehrungsbegriff geläufig, etwa wenn er die »quarta fundata«, die in der »Baß-Scale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird« (in c-Moll also das *g* in *d-f-g-h*), im Sinne Kirnbergers aus der »zweiten Verkehrung der wesentlichen Septime« heraus erklärt (S. 120). Andererseits aber zeigen u. a. die erwähnten Vorbehalte gegen die »quarta consonans«, die Bezeichnungen »vollkommener« und »unvollkommener« Akkord für Terzquint- bzw. Terzsextklang (S. 12), die Generierung drei- und vierstimmiger Akkorde durch Hinzufügung von Intervallen zu einem Ausgangsintervall (S. 2) sowie die Erklärung der unten gebundenen Quarte in der Zweistimmigkeit als »Begleitung der Secunden-Ligatur, welche in drey- und mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muss« (S. 59), wie tief Albrechtsbergers Akkord-

begriff in der kontrapunktischen Tradition verwurzelt war: Dieser war also vielfältig, und verschiedene theoretische Perspektiven konnten sich in seinem Denken je nach Situation abwechseln und ergänzen.

Literatur G. Nottebohm, Beethoven's Studien, Bd. 1: Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri, Lpz. 1873 • D. Schröder, Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers, Hbg. 1987 • J. Lester, Compositional Theory in the Eighteenth Century, Cambridge 1992 • I. Bent, Steps to Parnassus. Contrapuntal Theory in 1725 – Precursors and Successors, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 554–602 • Ludwig van Beethoven, Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri, hrsg. von J. Ronge, Mn. 2014

Hans Aerts

Jean le Rond d'Alembert

Éléments de musique

Lebensdaten: 1717–1783

Titel: *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Elemente der Musik, theoretisch und praktisch, gemäß der Prinzipien des Hrn. Rameau)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1752

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 171, 16 S., frz.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Paris 1759 • Lyon ²1762 [erw. Ausg.; Neudrucke: Lyon 1766, 1772, 1779] • Nachdruck: New York 1966 [der Ausg. von 1752] • Übersetzung: Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau, übs. von F. W. Marpurg, Leipzig 1757 [Nachdruck: Leipzig 1980] • Digitalisat: BSB

Die Bedeutung der *Éléments de musique* Jean le Rond d'Alemberts für die Rezeption der Theorie Jean-Philippe Rameaus ist kaum zu überschätzen: Die Auseinandersetzung mit Rameau setzt national wie international erst über die Vermittlung d'Alemberts ein; die wichtigsten französischen Traktate in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beziehen sich allesamt implizit oder explizit auf d'Alemberts Lesart der Theorie Rameaus. Dabei ist zu konstatieren, dass d'Alembert kein Musiker ist – und ihm die kompositorischen Erfahrungen Rameaus, auf denen dieser seine Theorien gründet, vollkommen fehlen. (Sein frühes Hauptwerk, der *Traité de dynamique*, Paris 1743, ist immerhin ein bedeutendes Werk in der Geschichte der Mechanik.) Einen ersten Kontakt zur Musiktheorie erhält d'Alembert im Rahmen seiner Tätigkeit für die Académie des sciences, für die er 1749 ein von Rameau eingesandtes *Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique* (die spätere Basis für die *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris 1750) rezensiert und v. a. dessen deduktive Qualitäten hervorhebt: Der Ansatz Rameaus entspricht dem wissenschaftlichen

Ideal d'Alemberts und erleichtert diesem den Zugang zu einer modernen Theorie der Harmonik.

Zum Inhalt • Die *Éléments de musique* bestehen aus zwei Teilen: einer Darstellung der harmonischen Theorie nach Rameau und einem Abriss über Kompositionsregeln. Ausgangspunkt für d'Alemberts *Éléments de musique* ist neben der erwähnten *Démonstration* v. a. Rameaus *Génération harmonique* (Paris 1737), insbesondere für den zweiten Teil des Buchs. Ab der zweiten Auflage macht d'Alembert bereits im Vorwort unter Verweis auf antike Grundlagen seinen Ansatz einer Vereinfachung deutlich: »Nous avons d'ailleurs banni [...] toutes considérations sur les proportions & progressions géométriques, arithmétiques & harmoniques [...]; proportions, dont nous croyons l'usage tout-à-fait inutile, & même, si nous l'osons dire, tout-à-fait illusoire dans la théorie de la Musique« (1762, S. XII; »Darüber hinaus haben wir alle Erwägungen der geometrischen, arithmetischen und harmonischen Proportionen und Progressionen [...] verbannt [...]; Proportionen, von denen wir glauben, dass ihre Verwendung vollkommen unnötig und sogar, wenn wir es wagen zu behaupten, vollkommen illusorisch in der Theorie der Musik ist«). Dabei ist Musiktheorie für d'Alembert durchaus Teil des naturwissenschaftlichen Kanons.

Ausgangspunkt für die Popularisierung der Lehre Rameaus in den *Éléments de musique* ist die Annahme, dass die Regeln der Harmonie aus einem einzigen, auf die Erfahrung gegründeten Grundsatz abzuleiten sind (S. XXVII) – die revolutionäre Idee der Akkordumkehrung nämlich, die Rameau im *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) ausgeführt hatte, steht auch im Mittelpunkt der Vermittlung d'Alemberts: Mit »Cet accord est l'ouvrage de la nature« (S. 18; »Dieser Accord [ist] ein Werk der Natur«, Marpurg 1757, S. 14) äußert sich d'Alembert zu Rameaus »accord parfait«, dem »perfekten Akkord«; er verwendet für seine Darlegung allerdings nicht Rameaus arithmetische Erklärung, sondern erklärt die Identität eines gemeinsamen Grundtons schlicht mit der Existenz gleicher Töne unter besonderem Verweis auf die Quinte. Ähnlich stark simplifiziert d'Alembert auch Rameaus Theorie einer Fortschreitung innerhalb des »basse fondamentale«, des »fundamentalen Basses«, indem er einfach die beiden möglichen Bewegungsrichtungen der Quinte voneinander abhebt.

Über Rameaus Theorie der »corps sonores« (der »klingenden Körper«) teilt d'Alembert mit, dass bei einem Ton »außer seinem Haupttone, und dessen Oberoctave, zween andere sehr feine Klänge zugleich mit [zu] vernehmen [sind], wovon der eine die Oberduodecime, und der andere die große Decime-Septime des Haupttons ist. Durch Oberduodecime wird bekanntermaßen die Oberoctave der Quinte, und durch die große Decime-Septime die zwey-

fache Oberoctave der großen Terz verstanden« (Marpurg 1757, S. 9; »outre le son principal & son octave, deux autres sons très-aigus, dont l'un est la douzième au-dessus du son principal, c'est-à-dire l'octave de la quinte de ce son; & l'autre est la dix-septième majeure au-dessus de ce même son, c'est-à-dire, la double octave de sa tierce majeure«, S. 12).

An anderer Stelle erweitert d'Alembert die theoretischen Konzeptionen Rameaus in einer Weise, die dazu führt, dass dessen Akkordtheorie durch die differenzierende Sichtweise in den *Éléments de musique* eine Entstellung erfährt – u. a. Anlass für das spätere Zerwürfnis der Autoren: Während nach Rameau die Bedingung für die Konstruktion eines dissonanten Akkords die Hinzufügung einer Septime ist, zählt d'Alembert auf der Basis der verschiedenen Intervallgrößen und unter Einbeziehung von verminderten Intervallen und der übermäßigen Sexte insgesamt zehn verschiedene Klangtypen (S. 72–75), die er zu dissonanten Akkorden rechnet. Andererseits birgt die Tendenz d'Alemberts zur Simplifizierung neben der Beschränkung des empirischen Reichtums der älteren, umfangreichen Schriften Rameaus eben auch einen Verzicht auf Deutlichkeit.

Mit der zweiten, erweiterten Auflage von 1762 (den *Éléments de musique théorique et pratique [...] éclaircis, développés, et simplifiés*) setzt sich d'Alembert deutlicher von Rameau ab, indem er u. a. dessen auf die Obertöne rekurrende Moll-Herleitung gänzlich ablehnt. In den *Réflexions sur la théorie de la musique* (Paris 1777) äußert er sogar grundsätzliche Zweifel, naturwissenschaftliche Begründungen für das Vergnügen an einer Kunst wie der Musik anzuführen. Parallel zu seiner Abkehr von der Theorie Rameaus wendet sich d'Alembert der italienischen Musik zu, wenn er mit seiner Schrift *De la liberté de la musique* (Amsterdam 1759) ein Schlusswort zum Buffonistenstreit liefert.

Kommentar • Dass d'Alembert und Rameau in der Mitte der 1750er Jahre zu erbitterten Gegnern werden, war nicht absehbar, zumal Rameau die *Éléments de musique* zunächst dankbar aufgenommen hat. Die Klagen Rameaus liegen begründet in den Artikeln Jean-Jacques Rousseaus in der *Encyclopédie* (Paris 1751–1780), die wiederum d'Alembert neben Denis Diderot als Herausgeber zu verantworten hatte. Der in der Folge entwickelte Disput führt zu einer Ergänzung der *Éléments de musique* seitens d'Alemberts um einen »Discours préliminaire« (1762, S. I–XXXVI), der eine ausführliche Antwort auf Rameaus Angriffe in dessen offenen Briefen an Rousseau und d'Alembert seit 1755 darstellt; die Neuausgabe der *Éléments de musique* beinhaltet darüber hinaus eine ganze Reihe kritischer Kommentare zu Rameaus Theorien, darunter auch alternative Erklärungen zu musikalischen Phänomenen: So geht es u. a. um die von d'Alembert bestrittene Relevanz der Mathematik als

Leitwissenschaft für die Musik, die Frage nach dem Primat der Melodie gegenüber der Harmonie oder um den Ort der Musik unter den Wissenschaften. Wenn d'Alembert in diesem Zusammenhang mathematische Prozesse zur Verbindung von Dur- und Molldreiklängen ablehnt, weil er keinen Gewinn für deren Beschreibung sieht, steht selbst diese Ablehnung unter d'Alemberts eigener Vorgabe, die Theorie Rameaus durch Vereinfachung zu vermitteln. Die Stärke seiner Darlegungen erwächst aus den Theorien Rameaus – und die Wirkmächtigkeit der Theorien hat Rameau nicht zuletzt der Vermittlung d'Alemberts zu verdanken.

Friedrich Wilhelm Marpurgh begründete (nach Ansätzen bei Johann Mattheson und Johann David Heinichen) mit der Übersetzung der *Éléments de musique* als *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst* (Leipzig 1757) eine nachhaltige Rezeption wie intensive Auseinandersetzung mit der Lehre Rameaus in der deutschen Musiktheorie – zusammen mit seinem *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755–1758), das deutlich die Ansätze Rameaus fortschreibt. Die Übersetzung des Traktats, dessen Autor Marpurgh vermittelt durch seinen Dienstherrn General Friedrich Rudolf Graf Rothenburg kennengelernt haben dürfte, ist auch Teil seines Einsatzes für die französische Aufklärung als Gegenpol zur italienisch geprägten Musizierpraxis am Berliner Hof.

Literatur J. W. Bernard, The Principle and the Elements. Rameau's Controversy with d'Alembert, in: JMT 24, 1980, 37–62 • T. Christensen, Science and Music Theory in the Enlightenment. D'Alembert's Critique of Rameau, New Haven 1985 • T. L. Hankins, Jean d'Alembert. Science and the Enlightenment, N.Y. 1990 • P. Bailhache, D'Alembert théoricien de la musique: empirisme et nature, in: Analyse et dynamique. Études sur l'œuvre de d'Alembert, hrsg. von A. Michel und M. Paty, Laval 2002, 359–377

Birger Petersen

Johann Anton André

Lehrbuch der Tonsetzkunst / Harmonielehre

Lebensdaten: 1775–1842

Titel: Lehrbuch der Tonsetzkunst. Erster Band, enthaltend die Lehre über die Bildung der Accorde, und deren 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Behandlung, der Modulation und Ausweichung nach allen Dur- und Moltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonarten der Alten und des Chorals nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Chorälen

Erscheinungsort und -jahr: Offenbach a. M. 1832

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 380, 30 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Lehrbuch der Tonsetzkunst von Anton André. In gedrängter Form neu herausgegeben. Erste Abtheilung: Harmonielehre, hrsg. von H. Henkel, Offenbach a. M. 1874 • Erstdruck der folgenden Bände: Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band, 1. Abtheilung: Lehre des Contrapunktes, 2. Abtheilung: Lehre des Canons, 3. Abtheilung: Lehre der Fuge,

Offenbach a. M. 1835, 1838 und 1843 [Neudruck: 2 Bde., hrsg. von H. Henkel, Offenbach a. M. 1876 und 1878] • Digitalisat: BSB

Der Offenbacher Verleger und Komponist Johann Anton André begann in seinen letzten Lebensjahren eine umfangreiche Kompositionslehre zu verfassen, von deren sechs geplanten Bänden mit separatem Generalregister lediglich zwei publiziert werden konnten (bereits die letzte Abteilung des 2. Bands wurde postum veröffentlicht). Einige Jahre nach Andrés Tod gab sein Schüler Heinrich Henkel eine stark gekürzte Neuauflage der bereits erschienenen Teile heraus.

André plante sein *Lehrbuch der Tonsetzkunst* als Abhandlung über alle wesentlichen musiktheoretischen Disziplinen: Auf die Harmonielehre folgte eine in drei separat publizierten Abteilungen gegliederte Kontrapunktlehre, der sich eine Lehre der Melodiebildung, der Instrumente, der Vokalkomposition und schließlich der Form anschließen sollte. Dass die Harmonielehre der Kontrapunktlehre vorausging, ist Abbild der allgemeinen, zum harmonischen Denken neigenden Musikauffassung der Zeit, nicht aber Ausdruck des Musikverständnisses von André selbst. In seiner Darstellung der Akkordbildung und -progressionsmöglichkeiten des 1. Bandes des *Lehrbuchs* scheinen vielmehr noch Relikte der kontrapunktischen Satzlehre und der Generalbassschule durch.

Zum Inhalt • Die *Harmonielehre* beginnt als Abhandlung über die elementaren Bestandteile der Musik. Nach einer Einführung in die grundlegenden Notationsregeln werden die akustischen Gegebenheiten eines Tons mit seinen Partialtönen beschrieben und als Ursprung dreier musikalischer Konventionen benannt. So wird erstens die Auflösungstendenz einer Dissonanz zu einer Konsonanz dadurch erklärt, dass »das eigentliche Dissoniren zweier Klänge auf einem *Schwirren* beruht« (S. 34), also dem Umstand geschuldet ist, dass weder der höhere Ton ein Partialton des tieferen Tons sein könne noch dass beide Töne Partialtöne eines hypothetischen Grundtons sein könnten. Innerhalb der Teiltonreihe taucht ein derartiges »Schwirren« erstmals zwischen dem siebten und achten Teilton auf (große Sekunde). Diese Töne hören auf zu »schwirren«, sobald sie einen Einklang bilden oder wenn sie beim Auseinandertreten »endlich im Verhältnis 6 : 7, 5 : 6, oder 4 : 5, erklingen« (kleine und große Terz), da so die »Abhängigkeit beider zu einem gemeinschaftlichen Grundton, oder die Abhängigkeit des höheren zu dem tieferen Klange und somit hierdurch ebenfalls ihr consonirendes Verhältniss« eintrete (S. 34 f.). Zweitens wird die Durtonleiter über die Partialtöne 8 bis 16 (also über Basston C die Töne c^2, d^2, e^2 usw.) hergeleitet. Während nämlich die Partialtöne 1 bis 8 im Zusammenklang noch einen in der Dur-Moll-Tonalität zu-

lässigen Akkord ergeben (Dominantseptakkord), fügen sich die Partialtöne 8 bis 16 in der Vertikale nicht mehr zu einem sinnvollen Zusammenklang zusammen. Stattdessen müssen sie in die Horizontale gesetzt werden: »Hier nur noch so viel: dass von dem Verhältniss 8 : 9, an, da die *harmonische* oder *gleichzeitig* erklingende Tonverbindung hier nicht weiter fortgesetzt werden kann, nunmehr die eigentlich *melodische* oder *ungleichzeitig erklingende Tonverbindung* eintritt« (S. 35). André argumentiert hier also im Grunde tautologisch, da der Ursprung der Tonalität (namentlich ihrer Tonleiter) in einem Gesetz derselben Tonalität liegt (Sekunden dürfen nicht als Akkord geschichtet werden). Dass einige Töne dieser natürlichen Tonleiter in ihrer Frequenz von ihrer Notation abweichen, wurde zuvor erwähnt (S. 31), wird aber nicht weiter kommentiert. Drittens lässt sich mit den Teiltönen 1 bis 5 ein Durdreiklang bilden. Die Molltonleiter und der Molldreiklang werden durch ihr Erscheinen in der Durtonleiter in ähnlicher Weise eingeführt.

Die folgenden Kapitel 4 bis 15 befassen sich hauptsächlich mit Akkordbildungen und Akkordprogressionen. André unterteilt sämtliche Akkorde in neun »Klassen« (S. 47 f.): »Stammaccorde« (Durdreiklang, Dominantseptakkord), »Abgeleitete Akkorde« (Umkehrungen der Stammakkorde), »Nachgebildete Accorde« (alle übrigen Drei- und Vierklänge mit deren Umkehrungen), »Uneigentliche Stammaccorde« (Septnon-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde), »Retardationsaccorde«, »Präsonanzaccorde« (beides Vorhaltsakkorde), »Durchgehende Accorde«, »Chromatische Accorde« und »Enharmonische Accorde«. Jeder dieser Akkorde wird in einem eigenen Kapitel thematisiert, wobei die Besprechung der ersten drei Akkordtypen mit allgemeineren Überlegungen zu Akkordverbindungen zusammenfällt (Kap. 4–10). Es zeigt sich jedoch, dass die durch diese Akkordklassifikation suggerierte Trennung und Hierarchisierung der Akkordtypen gerade in Bezug auf die »abgeleiteten« und »nachgebildeten Akkorde« nicht durchgehalten wird, da insbesondere der Molldreiklang, aber auch der verminderte Dreiklang durch ihr Erscheinen in der Diatonik ebenbürtig zum Durdreiklang und keineswegs als ihm »nachgebildet« behandelt werden. So werden diese drei Dreiklangstypen (Durdreiklang, Molldreiklang, verminderte Dreiklang) durch ihre Bezeichnung als »consonierende Dreiklänge« (vgl. S. 52 und 66 ff.) sogar einer weiteren Kategorie zugeordnet, die die Sinnhaftigkeit der ersten Akkordkategorisierung infrage stellt.

Zur Kennzeichnung und schnelleren Lesbarkeit der einzelnen Akkordtypen entwickelt André ein Zeichensystem bestehend aus rechtwinkligen Dreiecken (für Dreiklänge) und Rechtecken (für Vierklänge), die mit Zahlen von 1 bis 5 (für Dur, Moll, vermindert, übermäßig, doppelt vermindert) beziffert und im Falle der Rechtecke mit dia-

gonalen oder waagerechten Balken (für große und verminderte Septime) gekennzeichnet werden. Die Umkehrungen werden durch kurze senkrechte Balken angegeben (vgl. hierzu die Übersicht S. XIII–XVI).

Die *Harmonielehre* ist zu großen Teilen ein Regelwerk über zulässige Akkordprogressionen, die durch zahlreiche Notenbeispiele veranschaulicht werden; sie versteht sich aber auch als Lehrwerk, wobei der Lernende meist dazu aufgefordert wird, die Beispiele in eine andere Tonart zu übertragen. Die Ausführungen zur Akkordverbindung beginnen – ähnlich der *Regola dell'ottava* (also der Harmonisierung einer tonleiterweise auf- bzw. absteigenden Bassbewegung im Generalbass) – mit diatonischen Bassprogressionen (Kap. 6). Kontrapunktische Stimmführungsregeln, etwa das Verbot von Quint- und Oktavparallelen (S. 74) oder das Gebot der Sekundfortschreitungen in den Oberstimmen (S. 75), werden im folgenden Kapitel eingeführt. Dagegen werden die Regeln der Dissonanzbehandlung (Vorbereitung durch Liegenbleiben und Auflösung im Sekundschrift abwärts) erst im Kapitel zum Septakkord besprochen (Kap. 9). Die kontrapunktischen Regeln bleiben für André auch im Kontext einer Harmonielehre verbindlich. So kann etwa jeder Dominantseptakkord (in allen seinen Umkehrungen) in jeden Dreiklang (und alle seine Umkehrungen) aufgelöst werden, sofern die Dissonanz korrekt vorbereitet und weitergeführt wird (S. 116 ff.). Es gibt mithin in der Diatonik keine Akkordprogression, die per se zu vermeiden wäre. Andrés Harmonieverständnis, das vom Basston ausgeht, steht somit in der Tradition des Generalbasses, dessen Bezifferung er sich auch stets bedient.

Bei Kadenzten (Kap. 8) wird zwischen »vollkommener Cadenz«, »unvollkommener« oder »halber Cadenz« und »unterbrochener« oder »betrügerlicher Cadenz« unterschieden. Grundsätzlich kann dem »[Durdreiklang] der Quinte« (S. 89) – d. h. dem Dreiklang der V. Stufe der Tonleiter – jeder diatonische Akkord als Prädominante vorausgehen. So werden dann auch alle Prädominanten in C-Dur und a-Moll angeführt (S. 91–95). Dieser Grundsatz liegt auch Andrés Ausführungen über die Modulation (Kap. 16) zugrunde: Um von einer Tonart in die andere zu gelangen, bedarf es eines »Zwischenaccords«, der »sowohl der zu verlassenden, als der neu eintretenden Tonart angehören« muss (S. 239) und somit als Prädominante der Zieltonart dienen kann. Terminologisch differiert Andrés Gebrauch der Begriffe »Modulation« und »Ausweichung« von heutigen Konventionen: Findet eine Kadenz in der Zieltonart statt, so handle es sich um eine Ausweichung; Modulation dagegen ist für André ein Gang in eine andere Tonart ohne kadenzielle Festigung. Auf die Modulationslehre folgt eine Abhandlung über Kirchentonarten (Kap. 19). Beschlossen wird der 1. Band des *Lehrbuchs* mit Anleitungen zur Har-

monisierung von Choralmelodien (Kap. 20), die anhand von Chorälen von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach u. a. sowie von André selbst exemplifiziert werden.

Kommentar • Andrés *Lehrbuch* ist eine ausführliche Einführung in die Grunddisziplinen der Musiktheorie: Harmonielehre und Kontrapunkt. Der Autor, der sich v. a. als Verleger der Werke Mozarts einen Namen gemacht hatte, als Komponist hingegen nur von lokaler Bedeutung war, bemüht sich in der *Harmonielehre* um ein umfassendes systematisches Vorgehen, dessen Akribie – etwa bei der Aufzählung zulässiger Akkordverbindungen – allerdings nicht nur dazu führt, dass der Lernende leicht die Übersicht verliert, sondern sich für die Praxis letztlich als unzulänglich erweist.

Anders als in manchen späteren Lehrbüchern bleibt das harmonische Denken eng an Stimmführungsphänomene gebunden: Der *Harmonielehre* liegen stets kontrapunktische Stimmführungsregeln als Regulativ zugrunde, was zusammen mit der Verwendung einer Bezifferung die Abhängigkeit vom Generalbassdenken unterstreicht. André versucht sein Lehrwerk durch zahlreiche Notenbeispiele für eine praktische Aneignung zugänglicher zu machen, doch beschränken sich die Übungen meist auf den Hinweis, das eben Gelesene zu transponieren. Eine ähnliche Methode verfolgt André in seiner Kontrapunktlehre.

Das *Lehrbuch* ist als Ganzes – seiner Stellung als einziger musiktheoretischer Traktat des Autors geschuldet – der Versuch, ein breites Wissen durch äußerst detaillierte Ausführungen zu vermitteln, beginnend bei elementaren akustischen Überlegungen bis hin zur Komplexität des doppelten Kontrapunkts und der Fugenlehre. Dass der 2. Band, die Kontrapunktlehre, aufgrund des Umfangs in drei separaten Abteilungen erscheinen musste, zeugt zum einen von Andrés akribischem Eifer, weist zum anderen aber auch darauf hin, dass er sich der Tradition verpflichtet fühlte, obgleich sie als veraltet galt. Wenn Henkel als einen Grund für das Ausbleiben einer »allgemeinen Würdigung und grösseren Verbreitung« das »zufällige gleichzeitige Erscheinen anderer Werke über denselben Gegenstand« angibt (Henkel 1874, S. V), so ist nicht zuletzt die spürbare Inaktualität angesichts anderer Lehrbücher, etwa der kurze Zeit später erscheinenden *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1837–1847) Adolf Bernhard Marx', gemeint. Neben umfassenden Kürzungen (Henkels Ausgabe der *Harmonielehre* ist um zwei Drittel gekürzt) wurde in der Neuauflage Andrés offenbar wenig praktikables Zeichensystem aufgegeben. Beide Maßnahmen konnten eine neue, positive Rezeptionsphase nicht auslösen.

Literatur A. Beer, Art. André, Johann Anton, in: MGG2P 1 (1999), 658–662

Jonas Reichert

Anonymus

Musica enchiriadis

Titel: Musica enchiriadis (nicht original, seit dem 11. Jahrhundert bezeugt, wissenschaftlich fest eingeführt, wörtlich aufzufassen als »handbuchartige« musica)

Entstehungszeit: 9. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: überliefert in ca. 50 Handschriften verschiedener Umfänge, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: Als Musica enchiriadis firmiert eine breite handschriftliche Überlieferungstradition, die in einen Kernbestand und in eine Gruppe thematisch eng verwandter Texte differenzierbar ist. Als Grundlage für die folgende Erörterung der Überlieferungstradition dient die Edition: Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera, hrsg. von H. Schmid, München 1981 • Kernbestand: Musica enchiriadis (Kurtitel nach *LmL*: *Mus. ench.*, hier und im Folgenden zit. nach Schmid 1981, S. 3–59) und Scolica enchiriadis (*Scol. ench.*, S. 60–156) • Ferner gehören zum Hauptkorpus: Commemoratio brevis (*Comm. br.*, S. 157–178); Super unum concavum lignum (*Mon. Super unum*, S. 179–181); Ecce modorum sive tonorum ordo (*Mod. Ecce modorum*, S. 182–184) • Als Anhänge aufgenommen wurden: Inchiriadon Uchubaldi (*Inch. Uchub.*, S. 187–205); die (nach Quellenorten benannten) Organumtraktate: Paris (*Org. Paris*, S. 205–212), Bamberg (*Org. Bamb. I*, S. 214–216; *Org. Bamb. II*, S. 217), Köln (*Org. Colon.*, S. 222–223); Anonymus Pragensis (*Anon. Prag.*, S. 224–232); sowie sechs kurze Monochordmensuren (*Mon. Prima corda*, S. 233–235; *Mon. Mon. ench.*, S. 236 f.; *Mon. In mon.*, S. 238; *Mon. Enquiriadiis*, S. 239; *Mon. In quatuor*, S. 240; *Mon. Si vis mensurare*, S. 241)

Texte, Überlieferung, Ausgaben des Kernbestandes • *Musica* und *Scolica enchiriadis*, in der Forschung seit 1784 (Hucbaldi Monachi Elnonensis. Musica enchiriadis, in: GS 1, St. Blasien 1784, S. 152–212; Digitalisat: TML) bekannt und vielfach erörtert, sind die wichtigsten Zeugnisse der frühen Mehrstimmigkeitslehre des Mittelalters, aus dem 9. Jahrhundert stammend, dazu reich und in der Regel gemeinsam überliefert in ca. 50 Handschriften meist aus dem 10. bis 12. Jahrhundert (Übersicht bei Schmid 1981, S. VII–X). Wer als Verfasser infrage kommt – und ob für beide Texte derselbe –, wird weiterhin diskutiert: Hucbald (so GS I) scheidet aus; von den in einigen Incipits erwähnten Namen (Hoger, Otger, Odo, Oddo; Schmid 1981, S. 3) lässt sich am wahrscheinlichsten auf Abt Hoger (gest. 906) von der Benediktinerabtei Werden bei Essen schließen, doch wird, ehe dies sich weiter erhärtet, von Anonymität gesprochen.

Aus einer Fülle von Forschungsarbeiten an den Texten lassen sich hervorheben Spitta 1889, Waeltner 1975 und 2002 (Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, 2 Bde., hrsg. von E. L. Waeltner, Tutzing 1975 [Edition mit deutscher Teilübersetzung der Organumkapitel] und 2002 [Gesamtkommentar]), Phillips 1984 und

1997, Eggebrecht 1984, Torkewitz 1999, als englische Übersetzung Erickson 1995 (Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis, übs. von R. Erickson, New Haven 1995).

Zu den übrigen Texten der Sammlung • Gemeinsam ist den Texten der Sammlung (mit einer Ausnahme) die Verwendung von Dasia-Zeichen (s. u.). Auch wenn diese spezifische Art, das Tonsystem darzustellen, unterschiedlich verwendet wurde, deutet sie auf einen Traditionszusammenhang, der sich nur aus dem Gesamtbild des Überlieferten erfassen lässt. *Commemoratio brevis* (Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, in: GS 1, St. Blasien 1784, S. 213–229; Digitalisat: TML), eine aufschlussreiche frühe Darstellung von Psalmformeln und -differenzen vom späten 9. Jahrhundert (vgl. Dyer 1997, Sp. 1866 f.), liegt neu ediert mit englischer Übersetzung vor (Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Introduction, Critical Edition, Translation, übs. von T. Bailey, Ottawa 1979). Für die Monochordmensuren ist auf die umfassende Sammelausgabe von Meyer 1996 (C. Meyer, Mensura monochordi. La Division du monocorde (IX^e–XV^e siècles), Paris 1996) zu verweisen (*Super unum* ... S. 241–244; die sechs anderen S. 194–202). *Ecce modorum*, Sonderfall einer Lehre der Tonarten anhand von Grenztönen (»distinctiones«), steht, zumal ohne Dasia-Zeichen, inhaltlich etwas abseits (Atkinson 2009, S. 214 f.). Das *Inchiriadon Uchubaldi* überliefert anscheinend einen Seitenstrang des Kernbestandes (Phillips 1997, Sp. 661). Die Organumtraktate nach den Quellen Paris, Bamberg und Köln sind als kürzere, in Einzelheiten ergänzte Darstellungen – faktisch nur des »artifizierten« Organums (s. u.) – für das Verständnis der Texte des Kernbestandes wichtig (ausgiebig kommentiert bei Waeltner 2002). Der singular überlieferte Anonymus Pragensis verbindet die Dasia-Praxis mit (nur wenig) jüngeren Lehren (Sachs 2014).

Zum Inhalt • *Musica* und *Scolica enchiriadis* lehren – anscheinend zum ersten Mal überhaupt schriftlich niedergelegt –, wie einer liturgischen Melodie (cantus simplex oder vox principalis) eine zusätzliche Stimme (Organum oder vox organalis) beigelegt werden kann. Dies gilt ausdrücklich für feierlich herausgehobene Vortragsarten in damals wohl bereits gängiger Gesangspraxis. Grundlagen der Lehre sind (spät-)antike Ton-, Intervall- und Tonarten-Ordnungen. Wesentliches Kennzeichen aber ist: Die Darstellung der Lehre erfolgt primär – doch nicht ausschließlich – an Tonreihe und Tonzeichen der Dasia-Notation, benannt nach dem griechischen Schriftzeichen für den h-Anlaut (Γ; daseia, lat.: spiritus asper). Dieses Symbol dient als Ausgangszeichen für die vier Stufen der maßgebenden Viertongruppe aus (modern) *D-E-F-G* (dem Tetrachord der finales sive terminales), denn nur geringfügige Änderungen am Dasia-Zeichen (verschiedene Schleifen oben

oder auch Tilgung des Querstrichs) ergeben die »Notenzeichen« für diese Töne (hier mit den lateinischen / griechischen Namen und aufwärts zu lesen):

[D] erster (*primus, protos oder archoos*)

[E] zweiter (*secundus, deuterios*)

[F] dritter (*tertius, tritos*)

[G] vierter (*quartus, tetrardos*)

Dieses Tetrachord umfasst die Grundtöne (finales) der Tonarten und ist im Binnenaufbau (Folge: Ganzton-Halbtone-Ganzton) wie in den lateinisch / griechisch »abgezählten« Stufen das Modell für die Bildung der Tonreihe: Dem beschriebenen Finales-Tetrachord werden drei weitere gleichgebaute Tetrachorde hinzugefügt, zwei darüber (die der superiores und excellentes), eines darunter (das der graves), dazu über diesen vier Tetrachorden noch zwei Einzeltonstufen (residui oder remanentes). Alle Tetrachorde aber folgen einander mit Ganztonabstand – also »unverbunden« –, übernehmen jeweils die Stufenzahl-Bezeichnungen des Finales-Tetrachords und behalten die Vierergruppe der Dasia-Zeichen bei, ändern aber deren Stellung je Tetrachord: durch Spiegelung (graves), durch kopfstehende Wiedergabe (superiores) und durch kopfstehende Spiegelung (excellentes) sowie bei den residui durch Querstellung. Die so gebildete Tonreihe, 18 Stufen umfassend, ist indessen höchst ungewöhnlich:

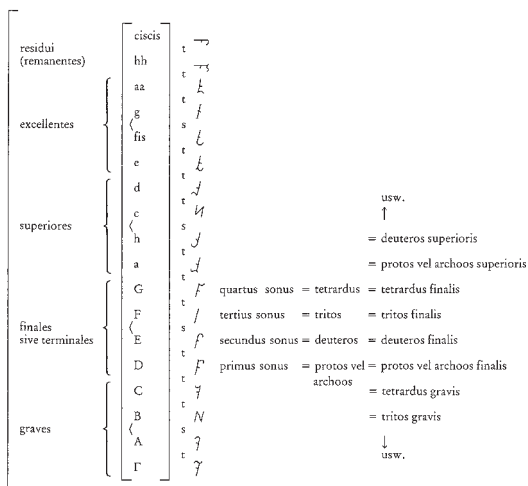


Abb. 1: 18-stufige Tonreihe der *Musica enchiridis*, dargestellt mittels Dasia-Zeichen, Diagramm nach Eggebrecht 1984, S. 19

Denn, wie ersichtlich, entstehen durch die Folge gleicher unverbundener Tetrachorde zu den je oberen Stufen eines Halbtonschritts (stets vom secundus zum tertius, siehe Klammern) keine reinen, sondern übermäßige Oktaven (B-h, F-fis, c-ciscis). Dies aber ist der Preis für den beabsichtigten Gewinn der Reihe: seine Quintenreinheit zu

jeder Stufe aufwärts wie abwärts, somit die Darstellbarkeit einer Organumstimme, die ausnahmslos in parallelen Quinten zum cantus erklingt. Die Tonreihe ist demnach anscheinend zugeschnitten auf ein Parallelorganum in Quinten. Und da sie zugleich die Identität der Stufenamen im Quintabstand wahrt, schafft sie einen direkten Bezug zu den Tonarten, denn diese werden nach ihren Grundtönen bezeichnet, heißen also gleichfalls protos, deuterios, tritos und tetrardos.

Zur schriftlichen Aufzeichnung der Melodien dienen vermeintliche Notenlinien, »vermeintlich«, weil sie, wie einzelne »Saiten«, die Stufenfolge der Töne von Linie zu Linie, also nicht im »Terzabstand«, wiedergeben (siehe vorangestellte Dasia-Zeichen), während die konkreten Melodietöne durch ihre jeweilige Textsilbe im Zwischenraum über der bezeichneten Linie notiert werden:

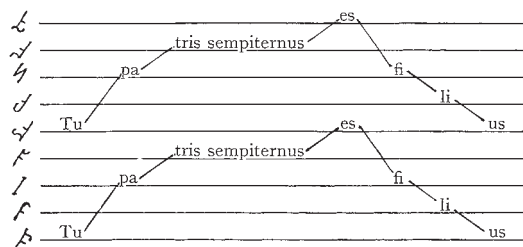


Abb. 2: Zweistimmiges Parallelorganum, dargestellt mittels Dasia-Zeichen auf »Notenlinien«, Beispiel nach Schmid 1981, S. 35

Wichtiger als diese spezialisierte Lehre (samt ihrer Notation), die einer denkbar einfachen und offenbar rein usuellen, daher nicht aufgezeichneten Praxis entsprach, sind die Erörterungen anderer Organumarten.

Einem durchgehend parallelen Quartenorganum versagt sich die Dasia-Tonreihe, denn jeweils vom tritos zum nächst höheren deuterios entstünde eine übermäßige Quarte (Tritonus), die als Dissonanz ausgeschlossen war. Daher behandelt die Lehre ein Quartenorganum besonderer Art, das Tritonus-vermeidend die Parallelführung in Quarten auf wenige mögliche Zonen durch »Grenztöne« (»limites«) beschränkt und ansonsten, besonders zu Beginn und Schluss einer Melodiewendung, andere Zusammenklänge (Einklang, Sekunde, Terz) und Fortschreitungsarten (Seiten- und Gegenbewegung) nutzt. Für dieses im Detail recht verwickelt beschriebene, nicht fortlaufend parallele Quartenorganum oder »artifizielle Organum« (Eggebrecht 1984, S. 23–26, 28–31) genüge hier ein Beispiel (*Musica enchiridis*, XVIII, vgl. Abb. 3 auf der folgenden Seite) samt Übertragung (vgl. Abb. 4, ebenda).

Der cantus liegt in der Oberstimme, und je nach deren melodischer Zone wirken als Grenztöne für das Organum zunächst g, danach c.

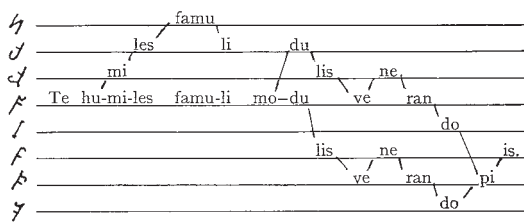


Abb. 3: Zweistimmiges artifizielles Organum, dargestellt mittels Dasia-Zeichen auf »Notenlinien«, Beispiel nach Schmid, S. 51 (vgl. die Übertragung in Abb. 4 am Fuß der Seite)

Die 18-stufige Tonreihe, weil auf durchgehende Quintenreinheit ausgerichtet, vermochte ein um Oktaven angereichertes Parallelorganum, ein »usuelles Organum« (Eggebrecht 1984, S. 27), nicht ohne Weiteres zu erfassen. Doch die Lehrtexte zeigen, dass die Dasia-Reihe offenbar nur partiell galt. Denn indem die Traktate beim Aufzeichnen derartiger »Verdopplungs«-Beispiele aus ständig parallelen Quinten, Oktaven wie auch Quartan (zwölf Arten bei Waeltnr 2002, S. 60) den einzelnen Linien nicht die Dasia-Zeichen, sondern entweder nur oktavrepetierende Tonbuchstaben von A bis A voranstellen (S. 27, 32) oder übereinandergeschichtete Stimmenabkürzungen wie »or[ganalis]«, »pr[incipalis]« den Anfangstönen in entsprechenden Linienabständen hinzufügen (S. 39, 42), beziehen sie sich auf ein herkömmliches Tonsystem mit reinen Oktaven. Insofern wird die Wiedergabe in Dasia-Zeichen je nach Bedarf ergänzt durch Notizen, die ein Abweichen von dieser speziellen Tonreihe fordern; deren Stufen, die übermäßige Oktaven (*h* über *B*, *fis* über *F*, *ciscis* über *c*) auslösen, waren somit keine bloßen Alternativtöne, die sich fallweise angleichen ließen.

Kommentar • So unstrittig der skizzierte Gehalt der Lehrtexte ist, so schwierig bleibt seine Deutung in Einzelheiten, aber auch in seiner historischen Erscheinung. Die Unterschiede zwischen *Musica* und *Scolica enchiridis* liegen primär in der Art der Darbietung, weniger im Inhaltlichen; doch ergänzen sich beide Texte auch zuweilen. Die *Musica* ist das »systematische Lehrbuch«, die *Scolica* sind dessen als Dialog von Lehrer und Schüler angelegtes, didaktisch entfaltetes Unterrichtsmodell. Ob sie vom selben Verfasser stammen, ist unentschieden (Waeltnr 2002, S. 12).

Die bisherigen, vielfältigen Bemühungen der Forschung zielen v. a. auf drei Aspekte: auf Herkunft der Organum-

praxis, Wesen der Dasia-Reihe und auf die Verfasserfrage. Die zumal in den Kerntexten greifbare Beschreibung des Organums forderte dazu heraus, nach Spuren von Vorläufern im berührten Feld musikalischer »Mehrstimmigkeit« zu suchen, aber auch die – aufgrund terminologischer Beobachtungen naheliegende – Rolle instrumentaler Einflussmöglichkeiten (Organum = Instrument, Organa = Orgel) zu verfolgen. Beide Richtungen erbrachten mancherlei Hypothesen, doch kaum sichere Fakten. Im Deuten der Dasia-Reihe herrscht dagegen (v. a. seit Spitta 1889) weitgehend Einvernehmen, wenn auch eine byzantinische Wurzel für sie noch vage bleibt. Gegenüber diesen Forschungszielen, das Unbekannt-Vorangegangene jener »Erstbelege« aufzuheben, bemüht sich die Verfasser-Diskussion, die Texte selbst in ihrem regionalen Ursprung, vielleicht sogar als ingeniose Leistungen eines Einzelnen zu klären (wie oben skizziert). Für jede Weiter-Erforschung der Musikgeschichte des Mittelalters bleiben die Texte der *Musica-enchiridis*-Gruppe einer der entscheidenden Ansatzpunkte.

Literatur P. Spitta, Die *Musica enchiridis* und ihr Zeitalter, in: VfMw 5, 1889, 443–482 • H. H. Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: GMth 5, Dst. 1984, 9–87 • N. Phillips, »Musica« und »Scolica Enchiridis«. The Literary, Theoretical, and Musical Sources, Diss. New York Univ. 1984 • J. Dyer, Art. Psalm. II. Lateinisch, einstimmig, in: MGGzS 7 (1997), 1862–1876 • N. Phillips, Art. *Musica enchiridis*, in: MGGzS 6 (1997), 654–662 • D. Torkewitz, Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit, Stg. 1999 • C. M. Atkinson, The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxd. 2009 • K.-J. Sachs, Zwischen Gentes und musiktheoretischen Lehren. Zur Stellung des Anonymus codicis Pragensis, in: »Nationes«, »Gentes« und die Musik im Mittelalter, hrsg. von F. Hentschel und M. Winkelmüller, Bln. 2014, 203–224

Klaus-Jürgen Sachs

Anonymi

Ad organum faciendum

Titel: Ad organum faciendum (Textgruppe um Mailänder Traktat und Organumtraktat von Montpellier)

Entstehungsort und -zeit: Nordfrankreich, spätes 11. Jahrhundert bzw. frühes 12. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: Traktate, jeweils bis zu 5 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: I-Ma, Ms. 17 sup., fol. 56v–61r • F-MOf, Ms. H. 384, fol. 122r–123r • Verwandte Handschriften: D-B, Ms. Theol. Lat. Quart. 261, fol. 48r–51v • B-BRs, Ms. 528,

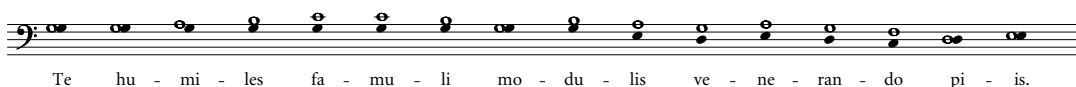


Abb. 4: Übertragung von Abb. 3 nach Eggebrecht 1984, S. 29

fol. 54vb–55vb [zu vermuteter Herkunft und Datierung vgl. Eggebrecht / Zaminer 1970, S. 29, 33, 37 f.] • Edition und Übersetzung: *Ad organum faciendum*. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit, hrsg. von H. H. Eggebrecht und F. Zaminer, Mainz 1970

Bei der Ausgabe von Hans Heinrich Eggebrecht und Frieder Zaminer von 1970 handelt es sich um eine Sammel-edition mit deutscher Übersetzung und ausführlicher Kommentierung einer Gruppe von anonymen Texten, die dem »frühen Neuen Organum« zugewiesen, eine Entwicklungsphase mehrstimmiger Musik im späteren 11. bis frühen 12. Jahrhundert dokumentieren. Die nach den Orten der heutigen Besitzerbibliotheken benannten Texte sind jeweils singular überliefert.

Im Zentrum steht der sogenannte *Mailänder Traktat* (Kurtztitel nach *LmL*: *Org. Mediol. pros.*, S. 45–53) samt seiner Verfassung (*Org. Mediol. rhythm.*, S. 111–122). Dazu kommen seine durch partielle Entsprechungen engen Verwandten, die sogenannten *Berliner Traktate A* und *B* und ihre Brügger Version (*Org. Berol.*, S. 149 f., 159–163, 175 f.), ferner der v. a. in der Lehrsubstanz ähnliche *Organum-traktat von Montpellier* (*Org. Montep.*, S. 187–190), zuvor von Handschin (1930) ediert. Die musikalischen Beispiele stehen in guidonischer Buchstaben-Notation.

Zum Inhalt • Der Aufgabe, eine Organumstimme zu schaffen – und damit zugleich ein zweistimmiges Organum (*Ad organum faciendum* im Titel erfasst beides) –, gehen die Texte in eigener Weise nach. Sie basieren zwar – wie die vorangegangenen Organumlehren (*Musica enchiridis*, 9. Jahrhundert) oder auch die nachfolgende (*Vatikanischer Organumtraktat*, vermutlich zweites Viertel des 13. Jahrhunderts) – auf Konsonanzregeln und gelten vermutlich sowohl für Stegreifaufführung als auch für Gesang von Notiertem. Doch ganz eigenständig ist, die Organumstimme unter formalen Gesichtspunkten zu erörtern: Denn diese Stimme soll musikalische Abschnitte bilden (»Klangzeilen«, Eggebrecht 1984, S. 45), die Anfang, Mitte und Beschluss ausprägen und anscheinend auch den Wortgrenzen des Cantus-Textes angepasst sind. Für die drei Positionen gilt tendenziell, wie im Montpellier-Text veranschaulicht an Zeilen aus zwei bis acht Klängen (vgl. Eggebrecht 1984, S. 45 f.): Die »inceptio« als Anfangsklang steht vorzugsweise in der Oktave zum »cantus«; die »mediae voces«, in der Regel mehrere Klänge, verlaufen im Wechsel von Quinte und Quarte oder auch in anderen Intervallen; die »copulatio« (»copula« oder auch »clausula«) aber zielt als Schlussbildung oft auf den Einklang, dem Quarte oder Terz vorangehen. Einzelheiten dieser in fünf »modi organizandi« abgefassten Regeln (vgl. S. 52 f., 73–81) sind nicht leicht zu durchschauen und in der Deutung auch strittig.

Kommentar • Die kompositionsgeschichtliche Bedeutung der in diesen Texten bezeugten Phase der Lehre wurde sehr hoch bewertet (»Hier liegen die Anfänge des Gestaltens und Formens von Musik in der Dimension des Klanges, der [...] von nun ab gegenüber der melodischen Realität [...] in den Vordergrund [...] zu rücken beginnt«, Eggebrecht 1984, S. 23). Ebenso wie diese Deutung können sowohl die begründenden Beobachtungen (v. a. »Voces-lehre«, ebd., S. 14, »Klangwechsel-Prinzip«, ebd., S. 16, »Kongruenz-Prinzip«, ebd., S. 18) als auch die als sekundär eingestuft Merkmale (»Gegenbewegung«, Kolorierung als Ausführungsmöglichkeit, ebd., S. 19 f.) künftigen Forschungen zur Mehrstimmigkeitslehre der Zeit um 1100 die Richtung weisen, um, zumal an musikpraktischen Quellen, beständig oder korrigierend die Aussagen zu präzisieren.

Literatur J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: Studien zur Musikgeschichte. Fs. für Guido Adler zum 75. Geburtstag, Wien 1930, 50–57 • F. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Tutzing 1959, 110–129 • H. H. Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: GMth 5, Dst. 1984, 9–87 • E. Waeltnier, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Bd. II: Textteil, Tutzing 2002, v. a. 229–251

Klaus-Jürgen Sachs

Anonymus

Vatikanischer Organumtraktat

Titel: *Ars organi* (Vatikanischer Organumtraktat)

Entstehungsort und -zeit: Abschrift unbekannter Herkunft, vermutlich aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 5 fol., lat.

Quellen / Drucke: Abschrift: Pergamentfaszikel V in der Sammelhandschrift I-Rvat, Fondo Ottoboniano lat. 3025, fol. 46r–50v • Editionen und Übersetzungen: F. Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihre Vorstufen, Tutzing 1959 • I. Godt und B. V. Rivera, The Vatican Organum Treatise. A Color Reproduction, Transcription, and Translation, in: Gordon Athol Anderson (1929–1981) in memoriam, hrsg. von seinen Studenten, Freunden und Kollegen, Henryville 1984, Tl. 2, 293–345 [Digitalisat: TML]

Die oben verzeichnete Schrift von Frieder Zaminer (1959, zu ihr die folgenden Seitenangaben) bietet, nach vorausgegangen knappen Hinweisen in der Forschungsliteratur (v. a. bei von Ficker 1932), die erste und nun maßgebende Ausgabe des singular überlieferten Traktats samt einer gründlichen Untersuchung. Der Text wird zunächst in Einzelteilen ediert und ins Deutsche übersetzt (»Einleitung«: S. 42 f.; »Regeln«: S. 52 ff.), dann insgesamt – mit seinen »Anhängen« – faksimiliert (S. 175–184) und anschließend abermals, doch im Zusammenhang abgedruckt (S. 185–203 plus Faltblätter, die drei in sich geschlossene Organum-

Stücke enthalten, vgl. S. 84). Die Notenbeispiele werden in nachgezeichneten Neumen verdeutlicht.

Als Besonderheit des Traktats gilt, dass sich seine Lehre in enge Beziehung zur Organums-Praxis der Notre-Dame-Epoche bringen lässt: Seine 31 Regeln (zwei davon erscheinen doppelt) werden an 251 melismatischen Notenbeispielen demonstriert (Nachträge ab S. 201 ergänzen erst zweistimmig, dann einstimmig weitere 92 Exempla), und diese Beispiele zeigen in Duktus wie Notation starke Ähnlichkeit »mit den älteren Organum-Stücken des Magnus Liber Organi um 1170« (S. 159); zudem finden sich »etwa 30 Neumentypen [...] auch in den Notre Dame-Handschriften« (S. 36).

Zum Inhalt • Die Lehrschrift behandelt das Wesen und die klangliche Voraussetzung für einen zweistimmigen Satz, der aus einer dem Choralrepertoire entnommenen Melodie (»cantus«) und einer Zusatzstimme (»organum«) besteht. Die Organum-Stimme gilt als unselbstständig und ganz auf den »cantus bezogen« (»nihil valet per se nisi aliquis cantus sit cum organo«, S. 42), denn sie muss zu ihm »konkordierende« Zusammenklänge bilden: den Einklang sowie (die jeweils reine) Quarte, Quinte und Oktave (S. 42 f.). Die 31 Regeln, die zum »süßen Gesang des Organisierens« (»ad dulcem organizandi modulationem«, S. 52) führen sollen, beschreiben dessen klangliche Voraussetzung in stereotypen Aufzählungen, wie sie in der »Klangschritlehre« üblich waren: »Wenn der *cantus* [x] Töne steigt / fällt und das *organum* in Konsonanz a beginnt [= »Anfangsklang«], soll das *organum* [y] Töne fallen / steigen und die Konsonanz b [= »Zielklang«] ergeben« (»Si cantus ascenderit [...], S. 52–54). Diese Beschreibungen erfassen ausschließlich die konsonanten Klangpaare und sind aus etlichen anderen Texten bekannt (Sachs 1971).

Doch im Unterschied zu jenen Texten der Klangschritlehre veranschaulicht der *Vatikanische Organumtraktat* in seinen zahlreichen Notenbeispielen die in den 31 Regeln einzeln aufgelisteten Konsonanzverbindungen gerade nicht als bloße Klangpaare, sondern stets als melodisch-durchgestaltete Wendungen, bei denen die Organum-Stimme zwischen Anfangs- und Zielklang knappe oder reicher entfaltete Melismen »einfügt«. Doch diese »umspielenden« Melismen sind nicht Gegenstand der ausformulierten Lehre. Da aber jede Regel stets durch mehrere solcher Beispiele illustriert wird (3 bis 16 je Regel, S. 58 f.), müssen die Melismen zur Veranschaulichung einer bestimmten Art der praktischen »Ausführung« dieser Klangschritlehre gedient haben. Offenbar sollte exemplarisch gezeigt werden, was ein Organum-Sänger aus den Regelschritten entfalten kann, wenn er sie nicht »Note-gegen-Note« umsetzt, sondern im Sinne eines erst auszugestaltenden »Gerüstsatzes« versteht. Die Beispiele insgesamt zeigen trotz eines gewis-

sen formelhaften Melismenbestandes (S. 60–63) eine »unerhörte Vielfalt in der Kunst der Melismenbildung« (S. 66). Ihre »melodische« Gestalt wird geprägt durch vorwiegend enge Fortschreitungsintervalle (Sekunden, Terzen, auch Tonwiederholungen, selten dagegen Quartan und Quinten, S. 66 f.), ohne dass dies eigens erörtert wird. Die Melismen sind also mit der Lehre nur indirekt verknüpft, indem sie zwar die Distanz zwischen jeweiligem Anfangs- und Zielklang eines Regelschritts überbrücken, doch in ihrer eigentlichen Gestalt und »Kunst« unerörtert bleiben.

Kommentar • Das Nebeneinander von Klangschritlehre mit Regeln und Melismenbeispielen ohne besondere Erklärungen stellt vor wichtige Fragen. Der Bezug zum *Magnus Liber*, dem Kernrepertoire zweistimmiger Notre-Dame-Organen, ergibt sich überzeugend nur aus dem Studium der Melismen (S. 36–41, 60–71, 84–101; Eggebrecht 1984, S. 73–82), selbst wenn sich für den Text des Traktats ausgiebig auf Ähnlichkeiten mit anderen Organum-Lehren verweisen lässt (S. 54 f., 104–138; Eggebrecht 1984, S. 67–72). Doch ist die Klangschritlehre als Fundus einfachster Anweisungen, wie konsonierende (Zwei-)Klänge miteinander zu verbinden sind, über einen so langen Zeitraum hin bezeugt (Sachs 1971, S. 265), dass sie eher unspezifisch bleibt, selbst wenn sich ihre Zeugnisse in Gruppen einteilen lassen. Zudem deuten außer der Diskrepanz, dass die Quartkonsonanz zwar in der Einleitung genannt, in den Regeln aber gemieden wird, manche Anzeichen auf einen kompilatorischen Status im *Vatikanischen Organumtraktat* (ebd., S. 248 ff.), der somit allenfalls partiell mit der frühen Notre-Dame-Kunst in Verbindung zu bringen ist. Ob die melismatisch ausgestalteten Beispiele mit Stegreifausführung der Organum-Stimme rechneteten oder deren Niederschrift voraussetzen, lässt sich kaum bündig entscheiden, denn beides bestand durchaus über längere Zeit nebeneinander. Bekannt ist bisher nur ein einziges Vergleichsvorkommen ähnlich reich »melismatisch« ausgestalteter Regelschritt-Beispiele, auch in großer Zahl und systematisch angeordnet, aber bereits in Mensuralnoten aufgezeichnet und offenbar auf die frühe Trecento-Musik zu beziehen (Sachs 2007) – was ein Licht auf die Lebensdauer der Klangschritlehre wirft.

Literatur R. von Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), in: *KmJb* 27, 1932, 65–74 • K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschritlehre. Die Texte mit der Formel »Si cantus ascendit ...« und ihre Verwandten, in: *AfMw* 28, 1971, 233–270 • H. H. Eggebrecht, Organumlehre und Notre-Dame-Repertoire. Der Vatikanische Organum-Traktat, in: *GMth* 5, Dst. 1984, 67–85 • K.-J. Sachs, Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol. 4r, 8v–11v, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von S. Dieckmann u. a., Hdh. 2007, 15–34

Anonymus 4

[Musica]

Lebensdaten: unbekannt

Titel: [Incipit] *Cognita modulatione melorum*

Entstehungsort und -zeit: nach 1272 in der ostenglischen Benediktiner-Abtei Bury St. Edmund's

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 7 Kap., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: GB-Lbl, Ms. Royal 12 C.VI, 59r–80v • GB-Lbl, Ms. Cotton Tiberius B.IX, 215r–224r • GB-Lbl, Ms. Add. 4909, 56v–93r • Editionen in: CS 1, Paris 1864, 327–364 [Digitalisat: TML] • Der Musiktraktat des Anonymus 4, 2 Bde., hrsg. von F. Reckow, Wiesbaden 1967 [maßgebliche Edition; Digitalisat von Bd. 1, 22–89: TML] • Übersetzung: *The Music Treatise of Anonymous IV. A New Translation*, übers. von J. Yudkin, [Rom] 1985

Mit Anonymus 4 wird aus Gründen der Zweckmäßigkeit der Autor eines mittelalterlichen Traktats bezeichnet, der sich mit der Musik der sogenannten Notre-Dame-Schule befasst. Diese Musik wurde für die Liturgie der neuen Kathedrale von Notre Dame komponiert, deren Hauptaltar zum Pfingstfest 1182 geweiht wurde. Dieses bemerkenswerte neue Gebäude, dessen hoch aufragender Bau von Pierre le Chantre als ein Affront gegen Gott geäußert wurde, inspirierte zur Schaffung eines neuen Korpus mehrstimmiger Musik für die Responsorien des Offiziums und der Messe für die in Paris begangenen kirchlichen Hochfeste. Der Traktat ist eine wertvolle Auskunftquelle zur Rhythmik, Klangschriftlehre und Kompositionstheorie des 13. Jahrhunderts und selbst zu den Namen der Komponisten und Werke der Notre-Dame-Liturgie.

Reckows zweibändige Ausgabe des Werkes, auf der die neuere Forschung beruht und die auf den drei heute in der British Library (vormals British Museum) aufbewahrten Manuskripten fußt, etablierte einen zuverlässigeren Text als Charles-Edmond-Henri de Coussemakers Edition (Bd. 1, Paris 1864) zuvor. Die Edition im 1. Band ist zudem mit einem kritischen Anhang sowie Anmerkungen zum Text, einem Personenregister, einem Verzeichnis der im Traktat erwähnten Werke, einem Sachregister, einem Anhang mit geographischen Namen und Begriffen sowie einer Konkordanz der Seitenzählungen bezüglich der Coussemakers-Ausgabe ausgestattet. Der 2. Band (*Interpretation der Organum Purum-Lehre*) ist viel spekulativer: Er umfasst neben einer Einführung, die der Traktat des Anonymus 4 in den Kontext des 13. Jahrhunderts stellt, vier Hauptteile: I. »Modi irregulares und Konkordanzregel: das Problem«, II. »Organum purum und Organum purum-Verständnis im 13. und 14. Jahrhundert«, III. »Modi irregulares und Konkordanzregel: Erklärung der Organum purum-Lehre des Anonymus 4«, IV. »Probleme und Möglichkeiten angemessener Organum purum-Rhythmisierung«.

Zum Inhalt • Der Traktat ist in sieben Kapitel gegliedert, wovon zwei Kapitel (Kap. 1 und 4) noch weiter unterteilt sind. Dabei befassen sich die ersten drei Kapitel mit Fragen der Notation von Tondauern (einschließlich Pausen), während die folgenden drei auf Intervalle (sukzessive und im Zusammenklang) eingehen. Das 7. Kapitel nimmt noch einmal die Rhythmik in den Blick.

Der erste Abschnitt von Kapitel 1 führt die sechs rhythmischen Modi ein, die festgelegte Formeln oder Abfolgen von Notenwerten darstellen und sich paarweise zusammenschließen. 1. und 2. Modus besitzen die Folge Longa-Brevis-Longa usw. bzw. Brevis-Longa-Brevis usw. Dabei ist die (zweizeitige) Longa doppelt so lang wie die Brevis, so dass sich in einer modernen Übertragung die Folge Halbe-Viertel-Halbe usw. ergibt. 3. und 4. Modus setzen sich aus drei unterschiedlichen Tondauern zusammen, nämlich einer dreizeitigen Longa, einer einzeitigen und einer zweizeitigen Brevis (3. Modus) sowie einer einzeitigen und zweizeitigen Brevis, gefolgt von einer dreizeitigen Longa (4. Modus). Der 5. Modus besteht nur aus dreizeitigen Longen, der 6. Modus nur aus einzelnen Breven. Die Rhythmusdurchläufe werden jeweils mit einer Pause abgeschlossen. Angezeigt wird der jeweilige Rhythmus durch zusammengesetzte Noten (Ligaturen), wobei entscheidend die Anzahl von Noten ist, die sich jeweils zu einer Ligatur zusammenschließen. Die Relation von Zeichen zu Rhythmus ist also insofern abstrakt, als nicht ein bestimmtes Notenzeichen mit einem bestimmten Zeitwert korreliert. So wird der 1. Modus durch die Folge von Ligaturen zu 3, 2, 2, 2 usw. Noten angegeben.

An diesen Überblick schließen sich zwei Differenzierungen an: Erstens wird die Kategorie des *ordo* eingeführt, die angibt, wie viele Rhythmusdurchläufe vor der Pause stehen. Im 1. Modus besteht der erste (kleinste) *ordo* aus drei Noten, der zweite aus fünf, der dritte aus sieben Noten usw. Zweitens wird zwischen perfekter und imperfekter Realisierung des Modus unterschieden. Perfekt ist der Modus dann, wenn am Ende derselbe Wert steht wie am Anfang, imperfekt hingegen dann, wenn am Ende ein anderer Wert erklingt. Die nachfolgenden Ausführungen befassen sich mit der Möglichkeit, die rhythmischen Modi zu verändern, etwa durch Diminution (aus einer Longa werden zwei Breven) oder die Einfügung von sogenannten *currentes* (laufende Noten als kleinere Werte), wodurch der *fractio modus* (aufgebrochener Modus) entsteht, was u. a. durch Ligaturen, die fünf oder mehr Töne umfassen, geschehen kann (später wird zudem die *plica* eingeführt).

Während in Kapitel 1 die Modalnotation des Organums (Haltenoten in der Unterstimme mit bewegter Oberstimme) vorgestellt wird, wird in Kapitel 2 die neue Mensuralnotation mit Verweis auf die Lehre von Johannes de Garlandia

(der als Autor ungenannt bleibt) in Grundzügen erläutert (insbesondere im Hinblick auf die Veränderung der Ligaturen durch Hinzufügung, Weglassen und Umkehrung des Striches am Anfang und Ende). Hier wird erstmals zwischen den »antiquiores« und den »moderni« unterschieden, ausführlich wird von Leonin und Perotin und der Revision des *Magnus liber* (Hs., Paris ca. 12./13. Jahrhundert) berichtet, schließlich zwischen Notation mit und ohne Text unterschieden. In diesem Zusammenhang werden auch die Gattungen Organum sowie Clausula und Conductus (als Discantus-Satz, tendenziell Note gegen Note) eingeführt. Kapitel 3 ist eine Art Anhang, in dem Pausen, Schlüssel und andere Arten der Darstellung von Tonhöhen (durch Buchstaben) vorgestellt werden.

Mit Kapitel 4 wird der Übergang von der Lehre über den Rhythmus zur Intervallik vollzogen. Von den 13 möglichen Intervallen (vom Einklang bis zur Oktave) werden in der Einstimmigkeit neun zugelassen (nicht möglich sind Tritonus, kleine Sexte, kleine und große Septime). Danach werden die Intervalle durch mathematische Ableitungen hergeleitet und klassifiziert. Die wesentlichen concordantiae sind Prime / Oktave, Quinte und Quarte. Das Ende im zweistimmigen Satz soll in der Oktave oder Quinte sein, schon die Quarte wird als unüblich, die Terz hingegen als unpassend (»quamvis improprie«) bezeichnet. Im Folgenden kommt es dann zu einer ausführlichen Kasuistik zulässiger Zusammenklänge im Organum. Davon wird der Discantus-Satz abgegrenzt, bei dem im zweistimmigen Satz (im 1. Modus) bei den langen Noten stets eine concordantia erklingen muss (zugelassen werden Oktave, Quinte, Quarte, kleine und große Terz), während der Übergang auf der Brevis ungeregelt bleibt gemäß dem, was am besten passt (»secundum quod melius competit«). Kapitel 5 und 6 erweitern die Regeln auf den drei- und vierstimmigen Satz.

Das abschließende knappe 7. Kapitel knüpft an den Beginn an, indem irreguläre rhythmische Modi besprochen werden. Sie werden als Varianten der sechs Modi interpretiert, zudem wird ein 7. Modus eingeführt, der als vermischter Modus bezeichnet wird.

Kommentar • Eine wesentliche Bedeutung des Traktats des Anonymus 4 liegt darin, dass der Autor eine Reihe von Personen namentlich identifiziert, die als Komponisten um das Jahr 1200 im Umkreis der Kathedrale von Notre Dame gewirkt haben. Die wichtigsten sind »magister Leoninus« und »Perotinus Magnus«. Dass Anonymus 4 neben Hieronymus de Moravia als einziger Theoretiker seiner Zeit diese Namen nennt, dürfte damit zusammenhängen, dass seine Schrift nicht im Umfeld von Paris anzusiedeln ist, sondern vermutlich für Personen in England verfasst wurde, die nicht mit den Gegebenheiten auf dem Festland vertraut waren.

Neben Fragen zur Reichweite der Modalrhythmik, zur Datierung oder zur Aufhellung der Biographie von Leonin und Perotin hat sich die Forschung (auch im Anschluss an die Überlegungen Reckows) v. a. mit Fragen zum Verhältnis von Intervallwert und rhythmischem Profil der zweistimmigen Sätze der Notre-Dame-Polyphonie sowie mit dem Verhältnis der Schrift von Anonymus 4 zu anderen um 1250 geschriebenen Traktaten befasst.

Es besteht kein Zweifel, dass die wahrscheinlich von Leonin ausgehende Erfindung eines rhythmischen Systems zur Koordinierung der verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Gesangs einer der bedeutendsten Durchbrüche in der Geschichte mittelalterlicher Musik war. Anonymus 4 war – zusammen mit anderen Traktatschreibern des 13. Jahrhunderts, die auf ein mindestens 50 Jahre zurückliegendes Repertoire und seine Aufführungstradition zurückblickten – allerdings der Auffassung, dass die früheste Schicht dieser zweistimmigen Messen- und Offiziumssätze sich in ihren mehrstimmigen Abschnitten nicht vollständig auf dieses rhythmische System verließ. In seinem Artikel *The Rhythm of Organum Purum* (1983) hat Jeremy Yudkin gezeigt, dass sich die Rhythmik dieser Abschnitte aus einer Synthese der scholastisch gefassten Forderung nach den sieben »irregulären Modi« von Anonymus 4 und seiner Theorie der Konsonanz und Dissonanz herleiten lässt.

Ein anderer Forschungsansatz hat die Beziehung zwischen den verschiedenen Traktaten des 13. Jahrhunderts untersucht, die sich in rückblickenden Erörterungen und Analysen mit der Musik der Pariser Kathedrale auseinandersetzen. Viele von ihnen stützen sich auf den wahrscheinlich ältesten erhaltenen Traktat, auf denjenigen von Johannes de Garlandia. Disposition und Inhalt seines Werkes bildeten ein Modell für mehrere nachfolgende Traktate, einschließlich jenes von Anonymus 4. Einiges deutet auch darauf hin, dass Kontroversen zwischen jenen, die mit der auctoritas von Johannes brachen (z. B. Lambertus), und jenen, die sich bemühten, sie wiederherzustellen (der Anonymus von St. Emmeram), stattgefunden hatten. Eine vorläufige Datierung der Traktate dieser Gruppe platziert sie alle innerhalb oder in die Nähe der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ein oder zwei Generationen entfernt von den Komponisten und Praktikern des ursprünglichen für die Kathedrale geschaffenen Musikkorpus.

Literatur E. Reimer, Johannes de Garlandia. *De mensurabili musica*, 2 Bde., Wbdn. 1972 • J. Yudkin, *The Rhythm of Organum Purum*, in: JM 2, 1983, 355–76 • Ders., *De musica mensurata. The Anonymous of St. Emmeram. Complete Critical Edition, Translation, and Commentary*, hrsg. von T. Binkley, Bloomington 1990 • R. Flotzinger, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mz. 2000

Jeremy Yudkin

Aribo

De musica

Weiterer Autorname: Aribo Scholasticus

Lebensdaten: greifbar zwischen 1069 und 1078

Titel: De musica (Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Freising (?), zwischen 1069 und 1078

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, ca. 31 fol., lat.

Quellen / Drucke: Zwei vollständige Handschriften: A-Ssp, Ms. a.V.2, fol. 114v–145v [12. Jahrhundert] • US-R, Ms. 92 1200 [olim Admont 494], fol. 11–42 [12. Jahrhundert] • Handschriftliche Exzerpte und Fragmente in mindestens elf weiteren Manuskripten aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, vgl. dazu Ilnitchi 2005, 19–68 • Edition: De musica, in: CSM 2, hrsg. von J. Smits van Waesberghe, [Rom] 1951, 1–72 [Digitalisat: TML]

Bei Aribos *De musica* handelt es sich um ein ungewöhnlich eloquentes, enzyklopädisches Compendium derjenigen Musiktheorie, die für ein angemessenes Verständnis des liturgischen Chorals nötig ist. Ein besonderes Augenmerk liegt auf den Species (Gattungen) der Konsonanzen (der verschiedenen Möglichkeiten, die Skalentöne innerhalb der Quarte, Quinte und Oktave anzuordnen) und ihren Kombinationen, um kohärente musikalische Strukturen zu bilden – hauptsächlich innerhalb der acht Kirchentöne, aber auch die richtige Verteilung der Töne auf dem Monochord, bei Glocken und Orgelpfeifen betreffend. Anhaltspunkte für die Datierung und das Umfeld von Aribos *De musica* lassen sich beinahe zur Gänze dem Traktat selbst entnehmen: erstens die Widmung an Ellenhard, Bischof von Freising (gest. 1078, womit der Terminus ante quem gegeben ist), und zweitens, ein beiläufiger Hinweis auf Wilhelm als Abt von Hirsau (1069–1091, womit der Terminus post quem geliefert wird). Als mögliche Wirkungszentren Aribos wurden drei Orte diskutiert: Freising ist gesichert durch Aribos Wissen um (und wahrscheinliche Freundschaft mit) Wilhelm, einen Mönch von St. Emmeram im nahen Regensburg und ebenfalls Verfasser eines Musiktraktats. Wolfer von Prüfenings Katalog (*De scriptoribus ecclesiasticis*) aus dem 12. Jahrhundert verweist auf Aribo als »Aribo Cirinus Musicus«, eine Anrede, die auch für den Bischof von Freising aus dem 9. Jahrhundert verwendet wird, woraus man schließen kann, dass Aribo Musicus ebenfalls bayerischer Herkunft war. Der Herausgeber des Traktats, Smits van Waesberghe (1951), hat eine starke Verbindung mit Lüttich angedeutet, die jedoch später angezweifelt und verworfen wurde. Orléans, der am wenigsten stichhaltige Vorschlag, beruht einzig und allein auf Engelbert von Admonts (wenig glaubwürdigem) Verweis auf Aribo als »scholasticus aurelianensis« (»Gelehrter von Orléans«), eine Bezeichnung, die, wenn auch irrtümlich, von St. Aurelius abgeleitet sein könnte, dem Schutzheiligen des Klosters von Hirsau, bekannt unter dem Namen St. Aurelius

von Hirsau (siehe Kreps 1948, S. 142). Aribos Traktat ist in mindestens 13 Abschriften aus dem 11. bis 13. Jahrhundert überliefert, von denen jedoch nur zwei den vollständigen Text enthalten.

Zum Inhalt • Aribos *De musica* besteht aus 104 kurzen »capitula«, von denen die letzten zwei (65.28–72.74) einem unabhängigen Kommentar der guidonischen Lehre gleichkommen (*Micrologus*, um 1026–1030, Kap. 15, 17, und Teile des *Prologus in Antiphonarium*). Der Beginn (1.6–6.53) ist der Kritik eines Monochord-Schaubildes gewidmet (»quadripartita figura modernorum«, ein »vierteiliges Schaubild der Modernen«), das wohl von Wilhelm von Hirsau stammt. Aribo setzt ihm ein eigenes Schaubild entgegen, das er, »aufgrund seiner Schnelligkeit des Messens« (»propter eius mensurae celeritatem«), als eine »caprea« (»Ziege«) bezeichnete, mit der er bewusst, wenn auch zweideutig, auf die »duos hedos«, die beiden von Jakob seinem Vater angebotenen Ziegenböcke aus dem 1. Buch Mose (27.19–20) und auf die kirchenväterliche Allegorisierung der »caprea« im Hohelied Salomos anspielte (5.47–6.49, vgl. Ilnitchi 2005, S. 190–195). Weitere Verweise auf die »caprea« finden sich im Zusammenhang mit der anderen berühmten Abbildung in *De musica*, der »figura circularis« (bei 17.59 ff. beschrieben), und am Schluss des Traktats (59.20 ff.). Die dazwischenliegenden Kapitel bewegen sich vom Monochord und der »caprea« über die Tetrachorde (8.68–11.6 und 21.68–23.80), die Species der Quarte, Quinte und der Oktave (11.7–13.25 und 23.81–27.24) bis hin zu den Modi (13.26–21.67 und 28.26–36.95). Andere behandelte Themen scheinen weniger sinnfällig mit Aribos Gesamtkonzept verbunden zu sein: ein Kapitel über die neun Musen (36.1–38.18); eine Gruppe von fünf Kapiteln über das Stimmen von Orgelpfeifen, einschließlich einer Darstellung von Wilhelm von Hirsaus neuer Methode (40.43–46.92); eine Beschreibung des »natürlichen« und »artifizialen« Musikers, der erste veranschaulicht durch den »*histrion*«, der weltliche Lieder auf natürliche Weise singt, ohne Kenntnisse von der Kunst der Musik zu besitzen, der zweite durch den Musiktheoretiker (»musicus«), der die theoretischen Grundlagen der natürlichen Ausdrucksweise von Musik versteht (46.1–47.10); und eine Erörterung über die Moral der Musik und die affektive Kraft ihrer verschiedenen Modi und Gattungen (47.11–48.20). Der Traktat endet mit Aribos direkter Beschäftigung mit Guido (48.21–59.19) und kommentiert an dieser Stelle insbesondere den *Micrologus* (Kap. 15 und 16) betreffende Fragen zur ästhetischen Qualität von proportional verbundenen melodischen Gesten (»*neumae*«), reichlich mit Zitierungen aus dem Choral illustriert. Über den Traktat verstreut finden sich bemerkenswerte Allegorisierungen, z. B. die Bezeichnung der vier Tetrachorde als »mystische« Hinweise auf Christi Mensch-

lichkeit (graves), Leiden (finales), Wiederauferstehung (superiores) und Himmelfahrt (excellentes) (21.71–23.80) und der Vergleich von authentisch und plagal mit reich und arm, Bräutigam und Braut, Mann und Frau (17.56–18.63).

Kommentar • Aribos *De musica* folgt einem theoretischen Modell, das sich auch bei anderen süddeutschen Musiktheoretikern findet, einschließlich Hermann von Reichenau und Wilhelm von Hirsau. Eine Gemeinsamkeit ist die Bedeutung des Monochords, das in Aribos Eingangskritik an Wilhelms »quadripartita figura« eine zentrale Stellung einnimmt. Die Schwäche dieses Schaubildes, so Aribo, besteht in der vertikalen Anordnung der Tonhöhen von unterschiedlichen Stellen auf dem Monochord aus (die vertikal ausgerichteten Tetrachorde der graves A-D, finales D-G, superiores a-d, und excellentes d-g) und der horizontalen Trennung von zusammengehörigen Tonhöhen, die auf dieselbe Stelle auf dem Monochord fallen (z. B. der letzte Ton der graves und der erste Ton der finales, also D; die Tonbuchstaben entsprechen dem nach-guidonischen mittelalterlichen Gamut [I, A-G, a-g, aa-dd] und nicht den heute gebräuchlichen Oktavlagen).

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a		
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a		
	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	
		Γ	A	B	C	D	E	F	G	a

Abb. 1: »Quadripartita figura« nach Aribo, *De musica*, S. 3

Im Gegenzug führt Aribo die »caprea« ein, die, wie er behauptet, ihrer »Mutter« am ähnlichsten ist (also dem Monochord selbst, vgl. 65.27) und daher »die Wahrheit der Natur enthält« (»habeat naturae veritatem«, 5.43). Die »caprea« löst somit die darstellerischen Probleme, die Aribo in der »quadripartita figura« ausgemacht hat; ihre eigene vierteilige Ausrichtung hält sich eng an die natürliche Position der Tonhöhen auf dem Monochord und umreißt das Muster verbundener und getrennter Tetrachorde durch die diagonale (und nicht vertikale) Ausrichtung der vier Tetrachorde.

		D	E	F	G	a	b	c
	C	D	E	F	G	a	b	
	B	C	D	E	F	G	a	
A	B	C	D	E	F	G		

Abb. 2: »Caprea« nach Aribo, *De musica*, S. 4

Zwar bietet Aribo seine »caprea« als eine Antwort auf den von ihm ausgemachten Mangel der vorigen diagrammatischen Darstellung an, doch ist beiden Schaubildern gemeinsam ihre eindeutige Verpflichtung gegenüber der Monochordeinteilung als »the ›fons et origio‹ of the

conceptual and visual representation of all other music-theoretical elements« (Ilntichi 2005, S. 150). Darin hält sich Aribo, wie andere, die in der süddeutschen Tradition stehen, eng an Guido von Arezzo, für den das Monochord von zentraler Bedeutung war (z. B. *Micrologus*, Kap. 1).

Aribos Traktat bietet auch entscheidende Belege für die Rezeption von Boethius' Musiktheorie. Diese zeigt sich beispielsweise in den beiden Klassen von Tetrachorden, die Aribo anerkennt, und die von ihm, wie auch von anderen Theoretikern der süddeutschen Tradition (z. B. Hermann von Reichenau, Wilhelm von Hirsau und Frutolf von Michelsberg), als lateinische bzw. griechische Tetrachorde ausgewiesen werden. Bei der ersten handelt es sich um die modal aufgebauten aufsteigenden Tetrachorde, denen die Intervallfolge von Ganzton-Halbtton-Ganzton gemeinsam ist, bekannt durch Hucbald und die *Enchiriadis*-Tradition (graves A-D, finales D-G, superiores a-d, excellentes d-g); die zweite Klasse umfasst die boethianischen absteigenden Tetrachorde mit einer Halbtton-Ganzton-Ganzton-Struktur, die sich aus der griechischen Modaltheorie und dem sogenannten größeren vollkommenen System (»systema teleion meizon«) herleiten (»hyperboleon« aa-e, »diezeugmenon« e-b, »meson« a-E, »hypaton« E-B; die Tonbuchstaben entsprechend dem üblichen mittelalterlichen Gamut). Die Tetrachorde stellen lediglich eine Komponente innerhalb der zunehmend komplexeren musiktheoretischen Einheiten dar, wie sie Aribo systematisch aus der grundlegenden Monochordeinteilung herleitet. Ferner gehören hierzu die Grund-»Symphoniae«, die Tetrachord-Klassen, die Species der Konsonanz, die acht Modi und die vier Grund-»Tropi«, die Aribo zufolge die Spezies des »cantus« sind. Die Anordnung dieser voneinander abhängigen Elemente ist Teil einer größeren »natürlichen Ordnung, die durch Gottes Willen bewahrt wird« (»conservatus ordo naturalis dei volunstate«, 27.25; vgl. Ilntichi 2005, S. 174 f.).

Literatur J. Kreps, Aribon de Liège: une légende, in: RB 2, 1948, 138–143 • J. Smits van Waesberghe, Some Music Treatises and Their Interrelation. A School of Liège (c. 1050–1200), in: MD 3, 1949, 25–31, 95–118 • G. Ilntichi, The Play of Meanings. Aribos »De musica« and the Hermeneutics of Musical Thought, Lanham 2005 • T. J. H. McCarthy, Music, Scholasticism, and Reform. Salian Germany, 1024–1125, Manchester 2009

Andrew Hicks

Aristides Quintilianus

De musica

Lebensdaten: wirkte vermutlich im 3. Jahrhundert

Titel: Περί Μουσικῆς (Peri mousikes; Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Entstehungsort unbekannt, spätes 3. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 3 Bücher, griech.

Quellen/Drucke: Erstdruck und lat. Übersetzung: *De musica libri III*, in: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, hrsg. von M. Meibom, Amsterdam 1652, Bd. 2, 1–164 [Nachdruck: New York 1977] • Edition: *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, hrsg. von R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963 • Übersetzungen: *Von der Musik. Aristides Quintilianus*, hrsg. von R. Schäfke, Berlin-Schöneberg 1937 • *Aristides Quintilianus: On Music. Translation with Introduction, Commentary and Annotations*, hrsg. von T. J. Mathiesen, New Haven 1983 • A. Barker, *Aristides Quintilianus*, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 392–535 • F. Duysinx, *Aristide Quintilien. La Musique. Traduction et commentaire*, Lüttich 1999

Mit einer Spannbreite von musikalischer Wirkungsästhetik über musiktheoretische Themen der Rhythmik und Harmonik bis hin zu akustischen Fragestellungen stellt *Aristides Quintilianus'* Schrift *De musica* eine der umfassendsten Darstellungen beinahe aller Aspekte antiker Musiktheorie dar. Die Schrift zeichnet sich dadurch aus, dass sie die vormalig in der Antike in verschiedenen wissenschaftlichen Teilgebieten geführte Auseinandersetzung mit Musik – sei es in pädagogischen, kosmologischen, physikalischen, akustischen oder genuin musiktheoretischen Kontexten – in einem einzigen Werk zusammenführt. Die Themen finden sich in drei Bücher gegliedert, wovon das I. Buch eine umfassende Darstellung der Musiktheorie zum Inhalt hat. Das II. Buch handelt von der praktischen Seite der Musik und damit einhergehend von ihrer therapeutischen und pädagogischen Funktion. Im III. folgt eine Auseinandersetzung mit den physikalischen, akustischen und kosmologischen Grundlagen der Musik.

Über Aristides Leben ist kaum etwas bekannt, auch sind uns aus seiner Hand keine weiteren Schriften überliefert. Dies erschwert die historische Einordnung des Werkes: Da in ihm Cicero erwähnt wird, muss es nach dem 1. Jahrhundert geschrieben worden sein, und da wiederum Martianus Capella *De musica* im 5. Jahrhundert als Quelle anführt, ist es zeitlich dazwischen zu verorten. Mathiesen (1983) betont, dass das stark an Platon orientierte Denken in *De musica* deutlich für die Einordnung im späten 3. Jahrhundert spricht, also zeitgleich zu Porphyrios und Plotin.

Zum Inhalt • Das I. Buch beginnt mit der Behandlung musiktheoretischer Fragen und ist selbst wieder in drei Teile gegliedert, die Harmonik, Rhythmik und Metrik zum Gegenstand haben. Aristides übernimmt die bereits von Aristoxenos (*Elementa harmonica*, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.) beschriebene siebenteilige Harmonik, welche sich aus folgenden Bereichen zusammensetzt: Töne, Intervalle, Tonsysteme, Tongeschlechter, Tonarten, Modulation und Melodiebildung (S. 9 ff.; Seitenangaben im Folgenden nach Meibom 1652). Diese Fachtermini, die das

Gebiet der Harmonik bei Aristides ausmachen, werden im Fortgang des I. Buches erläutert. Besonders die Begriffe »Modulation« (»μεταβολή«, S. 24 ff.) und »Melodiebildung« (»μελοποιία«, S. 28 ff.), welche bei Aristoxenos nur relativ knapp umschrieben sind, werden hier eingehender erläutert. Auch stehen in *De musica* Rhythmus und Harmonik in einem engeren Zusammenhang als es bei Aristoxenos der Fall war, bspw. indem der Rhythmus die Möglichkeiten der Melodiebildung einschränkt (vgl. Zamminer 1990, S. 249). Im Kontext einer musikbezogenen Definition wird Rhythmus als ein geordnetes Zeitsystem begriffen. Aristides behandelt ferner fünf Bereiche der Rhythmik: Die kleinste Zeiteinheit (»protos chronos«), Rhythmusgeschlechter, Zeitmaß, Modulation und Ausführung des Rhythmus (vgl. Zamminer 1990, S. 250). Die Diskussion des Rhythmus ist stark an Aristoxenos' *Elementa rhythmica* (vermutlich spätes 4. Jahrhundert v. Chr.) orientiert, und laut Barker (1989, S. 392) ist diese Schrift auch als Primärquelle von Aristides zu betrachten. Der Abschnitt über die Metrik bezieht sich ausschließlich auf die zeitliche Strukturierung der Sprache, ist nach Aristides aber der Musiktheorie zuzurechnen. Dieses Gebiet umfasst die Kategorien Buchstaben, Silben, Versfuß, Versmaß, Verssysteme, Strophen (vgl. Zamminer, 1990, S. 251).

Nach Aristides lässt sich die affektive Wirkung der Musik, die im II. Buch abgehandelt wird, aus ihrer besonderen Fähigkeit der »Nachahmung« (»μίμησις«) erklären, bei welcher der »semantische Gehalt« (»ἔννοια«), die sprachliche Ausdrucksweise, die »melodische Struktur« (»ᾠροποιία«) und der Rhythmus eine Rolle spielen. Die Zusammenführung dieser Elemente zeichnet die Musik gegenüber anderen Formen der Künste als besonders wirkmächtig aus und befähigt sie, Emotionen, Charaktere und menschliche Handlungen nachzuahmen. Die Entwicklung dieses mimetischen Konzepts musikalischer Affektivität ist dabei stark an den Konzepten der Nachahmung bei Platon (*Politeia*) und Aristoteles (*Poetik*) orientiert. Im II. Buch führt Aristides außerdem eine weitreichende Unterscheidung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen ein, welche grundlegend für die folgende Diskussion sein soll. Hierbei geht es nicht ausschließlich um die Geschlechterrollen; vielmehr lassen sich nach Aristides alle Gegenstände des Genusses (also auch aller Künste) sowie alle Qualitäten wahrnehmbarer Dinge und alle Fähigkeiten, die sich mit diesen befassen, als entweder männlich oder weiblich oder als eine Mischung aus beiden klassifizieren. Dabei wird die Unterscheidung von männlich und weiblich bis hin zu den harmonischen und rhythmischen Bestandteilen musikalischer Systeme fortgeführt. Aristides nimmt nun ferner an, dass jede Seele von Natur aus nach einer bestimmten Konstitution innerhalb des Kontinuums von weiblich bis

männlich strebt, auch was die Musik betrifft. Die Distinktion zwischen männlich und weiblich wird bei Aristides zum Erklärungsprinzip sowohl musikalischer Affektivität als auch musikalischer Präferenz. Das Begehren des Hörers wird auf diese Weise mit der Wirkung der Musik in einen Zusammenhang gebracht.

Das III. Buch handelt von dem physikalischen Bereich der Musik, der ferner in die Lehre musikalischer Proportionen (d.h. etwa die Zahlenverhältnisse im Hinblick auf die musikalischen Intervalle und die Saitenlängen) und Physik im engeren Sinne unterteilt ist. Die Behandlung der musikalischen Proportionen orientiert sich in erster Linie an pythagoreischer Geometrie und Mathematik. Im letzten Abschnitt wird dem Werk durch die Integration der vorher in Buch I und II behandelten Themen in kosmologische Theorien eine übergeordnete Form und Gerichtetheit verliehen. Nach Aristides ist die reinste und perfekte Form die kosmische Seele, von welcher die Weltseele sowie die menschlichen Seelen, aber auch die musikalischen Harmonien Abbildungen darstellen. Die Diskussion ist stark an Platons *Timaios* orientiert. Kosmos, Welt, Mensch und Musik werden so in einen Zusammenhang gebracht.

Kommentar • Auch wenn in *De musica* über weite Strecken musikbezogenes Denken zusammengetragen ist, dessen geistiger Ursprung bei anderen Philosophen zu verorten ist (v.a. etwa bei Platon und Aristoxenos), und dieser Umstand dem Werk somit den Charakter einer Kompilation von Ideen verleiht, schafft es Aristides dennoch, die einzelnen Aspekte der drei Bücher unter einer zusammenhängenden und kohärenten Ausrichtung zu vereinen: Wie Aristides selbst in den ersten Kapiteln erwähnt, handelt es sich bei *De musica* um nicht weniger als den Versuch, alle relevanten Aspekte des Studiums der Musik in einem Werk zusammenzubringen. Rezeptionsgeschichtlich wurde *De musica* zu einer wichtigen Quelle über Musik. Das betrifft v.a. die Behandlung musiktheoretischer Fragestellungen der Harmonik und Rhythmik in Buch I. So bezieht sich bspw. Martianus Capella in seiner enzyklopädischen Darstellung der sieben freien Künste (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, frühes 5. Jahrhundert) bei der Behandlung der Musik auf Aristides (vgl. Zaminer 2006, S. 244), und eine lateinische Version des Textes wurde im europäischen Raum während des Mittelalters populär (vgl. Barker 1990, S. 399). Auch in der Renaissance wurde Aristides von verschiedenen Musiktheoretikern rezipiert, was durch die 1652 von Meibom gedruckte Fassung des Textes wesentlich befördert wurde. Neben Ptolemaios' *Harmonik*, Aristoxenos' *Elementa harmonica* und Euklids *Sectio canonis* zählt Aristides' Schrift *De musica* als einzige wirklich umfassende Darstellung musikbezogener wissenschaftlicher Erkenntnis ihrer Zeit zu den wichtigsten Quellen der antiken Musiktheorie.

Literatur A. Barker, Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory, in: *Classical Quarterly* 32, 1982, 184–197 • T. J. Mathiesen, Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln 1999 • S. Gibson, Aristoxenos of Tarentum and the Birth of Musicology, N.Y. 2005 • F. Zaminer, Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 244–253

Paul Elvers

Aristoxenos von Tarent

Elementa harmonica

Lebensdaten: um 360 – 300 v. Chr.

Titel: Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν στοιχείων (Aristoxenou harmonikon stoicheion; Die harmonischen Elemente des Aristoxenos) **Entstehungsort und -zeit:** Athen, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 3 Bücher, griech.

Quellen/Drucke: Erstdruck und lat. Übersetzung: Aristoxeni harmonicorum elementorum libri III, in: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, hrsg. von M. Meibom, Amsterdam 1652, Bd. 1, 1–74 [Nachdruck: New York 1977] • Editionen und Übersetzungen: Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums, Bd. 1, hrsg. von R. Westphal, Leipzig 1883 [Nachdruck: Hildesheim 1965] • Aristoxenu Harmonika stoicheia. The harmonics of Aristoxenos, hrsg. von H. S. Macran, Oxford 1902 [Nachdruck: Hildesheim 1990] • *Elementa harmonica*, hrsg. von R. da Rios, Rom 1954 • Die Fragmente des Aristoxenos von Tarent, hrsg. von S. I. Kaiser, Hildesheim 2010 • Übersetzung: A. Barker, Aristoxenos, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: Harmonic and Acoustic Theory, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 119–189

Aristoxenos war als Philosoph Schüler des Aristoteles und Autor einer Vielzahl philosophischer, ethischer und musikalischer Schriften, von welchen einzig die *Elementa harmonica* größtenteils überliefert sind. Die drei Bücher des Werkes enthalten eine umfassende Darstellung antiker musiktheoretischer Grundlagen, welche in einer neuartigen Weise zusammengestellt und erweitert wurden. Ausgehend von einer Kritik seiner pythagoreischen Vorgänger entwickelt Aristoxenos eine von Mathematik und Physik unabhängige Wissenschaft der »Harmonik« (»ἁρμονία«). Sein Ansatz ist stark an der aristotelischen Prinzipienlehre orientiert: Erkenntnisse über die Grundlagen der Harmonik sollen nicht nur beobachtet und beschrieben werden, sondern sie bedürfen einer Erklärung in Form eines aus Prinzipien hergeleiteten Schlusses. Die Prinzipien wiederum müssen aus der Wahrnehmung (»αἴσθησις«) gewonnen werden, weshalb nach Aristoxenos neben der vernünftigen »Einsicht« (»διάνοια«) erstmalig dem »Hören« (»ἀκοή«) eine zentrale Rolle innerhalb der harmonischen Wissenschaften zugeschrieben wird. Hierdurch wird der Musiker und Musikhörer (»μουσικός«) als Sachkundiger betrachtet

und nicht mehr der Mathematiker oder Physiker, wie es in früheren Musiktheorien der Fall war.

Zum Inhalt • Das I. Buch beginnt mit einer Einführung und Bestimmung der Harmonik als Wissenschaft und zählt die dazugehörigen Themenbereiche auf. Als eines der Kernthemen wird die Untersuchung von Tonhöhe und Stimmbewegung erwähnt und erläutert. Die Unterscheidung zwischen »intervallischer« und »kontinuierlicher« Stimmbewegung (I.3.5 ff., 8.14 ff.) bietet dabei eine wichtige Grundlage. Anders als die »kontinuierliche« Verwendung der Stimme beim Sprechen meint die »intervallische« Stimmbewegung die Art und Weise des Gesanges und die sich in diskreten Schritten von einem Ton zum nächsten vollziehende stimmliche Bewegung. Aristoxenos erfasst diese Unterscheidung der Stimmbewegung als Erster und bildet damit eine Kategorisierung, welche von späteren antiken Autoren, wie etwa Nikomachos, wieder aufgegriffen wurde. Zum Wissensgebiet der Harmonik zählen außerdem Definitionen der Begriffe »Ton« (»τόνος«, I.15.16 ff.) und »Intervall« (»διάστημα«, I.4.3 ff., 15.24 ff.) sowie die Kenntnis der größten und kleinsten melodischen Intervalle, ferner die Bestimmung der »Tongeschlechter« (»γενή«, I.19.18 ff.) und ihre Zusammensetzung zu verschiedenen »Tonsystemen« (»συστήματα«, I.4.6 ff., 15.34 ff.), zu welchen auch das »vollkommene System« (»σύστημα τέλειον«, I.6.3) gehört.

Aristoxenos weist darauf hin, dass die Verbindung verschiedener Intervallstrukturen nicht willkürlich, sondern nach bestimmten zugrunde liegenden Regeln geschieht, welche es zu erkennen und zu befolgen gilt. Anders als die Pythagoreer begründet Aristoxenos diese Regeln nicht mathematisch, sondern nach den oben beschriebenen aristotelischen Wissenschaftsprinzipien.

Das II. Buch ist thematisch ähnlich aufgebaut wie das erste. Es beginnt mit einer Bestimmung der Harmonik als Wissenschaft von der richtigen Intervallfolge innerhalb einer Melodie (II.31.10 ff.). Darauf folgt eine Auflistung der Themengebiete, welche sich mit derjenigen des I. Buches überschneidet, allerdings mit der Neuerung, die »Melodiebildung« (»μελοποιία«, II.38.19 ff.) in das Programm der Harmonik mit aufzunehmen. Sie bezeichnet nicht die kompositorische Konstruktion von Melodien, sondern vielmehr die konkrete Ausführung der theoretischen Grundannahmen der Harmonik. Zaminer (2006, S.169) spricht daher auch von »Melosausführung«. Auch der Begriff der »Modulation« (»μεταβολή«, II.38.9 ff.) wird hier erwähnt. Aristoxenos zählt hierzu verschiedene Formen der melodischen Veränderung, ohne diese allerdings genauer zu beschreiben.

Im III. Buch werden v. a. einzelne Teilbereiche der harmonischen Wissenschaften weiter ausgeführt. Etwa wird

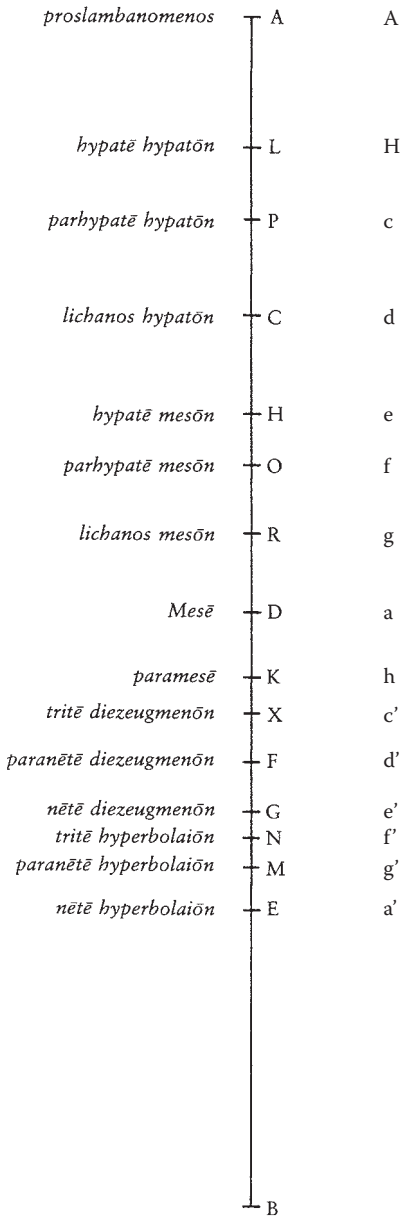


Abb. 1: Systema teleion, Diagramm nach A. Barker, *The Euclidean »Sectio Canonis«*, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, hrsg. und übs. von dems., Cambridge 1989, S. 208

hier die Unterscheidung verschiedener »Tongeschlechter« (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), die in den ersten beiden Büchern innerhalb eines Tetrachords betrachtet wurde, auf das Problem zweier in Beziehung zueinander stehender Tetrachorde ausgedehnt. Anhand von Einzel-

beispielen, die oftmals auf die vorausgegangenen Bücher verweisen, geht es um eine Darstellung der Fortschreibungsmöglichkeiten verschiedener Intervalle innerhalb eines Tonsystems, welches aus mehreren Tongeschlechtern zusammengesetzt ist.

Kommentar • Aristoxenos' größte Neuerung ist die Hervorhebung des phänomenologischen Aspekts der Harmonik: Die physikalische Konstitution der Töne und Intervalle zählt nicht selbst zum Gebiet der Wissenschaft. Klangliche Sinneseindrücke anstelle von Proportionen machen bei ihm die primären Gegenstände der Betrachtung aus, da etwa die Gesetze der Melodiebildung nicht nach mathematischen Regeln bestimmt werden, sondern anhand der in dem Höreindruck gegebenen phänomenalen Qualitäten des Klangs. Aristoxenos unterscheidet sich mit diesem Ansatz deutlich von allen vorherigen musiktheoretischen Untersuchungen und wurde aufgrund dieses Ansatzes rezeptionsgeschichtlich als Gegenspieler der pythagoreischen, an mathematischen Proportionen orientierten Schule aufgefasst. Seine neue Form der Untersuchung erforderte neue Begrifflichkeiten und die Anpassung bestehender Konzepte an sein Denksystem. Die Gliederung der Harmonik als Wissenschaft in ihre Teilbereiche, wie sie Aristoxenos vornahm, und die Fassung zentraler Konzepte wie etwa »Ton«, »Tonsystem«, »Stimmbewegung« oder »Melodiebildung« wurde von vielen späteren Denkern ohne größere Veränderungen übernommen. Aristoxenos zählt damit neben Philolaos, Archytas von Tarent und Euklid zu den wichtigsten Autoren altgriechischer Musiktheorie, und die *Elementa harmonica* sind eines der am meisten rezipierten Werke der Epoche. Sie bilden neben Euklids *Sectio canonis* (um 300 v. Chr.) den wichtigsten Referenzpunkt für Ptolemaios' *Harmonielehre* (Mitte des 2. Jahrhunderts), und ihre Terminologie lässt sich bis zu Boethius' *De institutione musica* (um 500) nachverfolgen.

Literatur Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentare, Bd. 2: Aristoxenos, hrsg. von F. Wehrli, Basel ²1967 • A. Bélis, Aristoxène de Tarente et Aristote. Le Traité d'harmonique, P. 1986 • W. Neumaier, Antike Rhythmustheorien. Historische Form und aktuelle Substanz, Adm. 1989 • O. Busch, Logos syntheseos. Die euklidische Sectio canonis, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie, Hdh. 2004 • S. Gibson, Aristoxenos of Tarentum and the Birth of Musicology, N.Y. 2005 • F. Zamminer, Aristoxenos von Tarent, in: GMth 2, Dst. 2006, 127–184

Paul Elvers

Giovanni Maria Artusi *L'arte del contraponto*

Lebensdaten: um 1540–1613

Titel: *L'arte del contraponto* [...] Nella quale con ordine, e modo facilissimo si insegnano tutte quelle Regole, che à questa Arte sono necessarie. Novamente ristampata, & di molte nuove aggiunte, dall' Auttore arricchita. Con due Tavole, una de Capitoli, & l'altra delle cose più notabili (Die Kunst des Kontrapunkts [...]), in welcher mit Ordnung und auf sehr einfache Weise alle solche Regeln gelehrt werden, die für diese Kunst notwendig sind. Abermals neu aufgelegt und mit vielen und neuen Zusätzen des Autors angereichert. Mit zwei Übersichten, eine über die Kapitel und eine andere für die Dinge von größerer Bedeutung)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1598

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [10], 80 S., ital.

Quellen / Drucke: Erstaussgabe: *L'arte del contraponto* ridotta in tavole, Venedig 1586 [Bd. 1; Digitalisat: Gallica]; Seconda parte dell'arte del contraponto. Nella quale si tratta dell'utile et uso delle dissonanze, Venedig 1589 [Bd. 2] • Nachdruck: Hildesheim 1969 • Digitalisat: BSB

Giovanni Maria Artusi, musikalisch ausgebildet bei Gioseffo Zarlino, war 1563 in Bologna zu einem »Canonico Regolare della Congregatione del Salvatore« (»Kanoniker der Bruderschaft des Heilands«, so die Bezeichnung auf dem Titelblatt von *L'arte del contraponto*) ernannt worden, was ihm ausreichend Zeit zum Studium älterer und neuerer Quellen über Musik ließ. Als Komponist ist Artusi kaum hervorgetreten, wohl aber mit einer Reihe von musiktheoretischen Traktaten, die allerdings teilweise nur fragmentarisch überliefert sind.

L'arte del contraponto, ursprünglich im Abstand von drei Jahren (1586 und 1589) in zwei Bänden publiziert und 1598 in einer überarbeiteten Version als einbändiges Werk erschienen, stellt sicherlich den umfassendsten musiktheoretischen Traktat des Autors dar. Der Schrift liegt die Idee zugrunde, auf möglichst konzise, aber zugleich umfassende Weise in die zeitgenössische Kontrapunktlehre einzuführen. Der Aufbau des Buches ist gleichsam lexikonartig: Die Kapitel umfassen stets genau eine Seite und folgen jeweils annähernd demselben Muster. In der Überschrift wird der Gegenstand benannt, dann folgt dessen sukzessive Untergliederung in verschiedene Teilgebiete oder Unterklassen. Am Ende stehen knappe Notenbeispiele, die das Phänomen veranschaulichen. Dabei ist eine Aufteilung quasi in Spalten vorgenommen, sodass immer links mit der allgemeinen Definition begonnen wird, dann mittels Klammern wie in einem Strukturbaum Differenzierungen vorgenommen werden, ehe rechts die Notenbeispiele folgen. Unten auf der Seite stehen oft zusätzliche »Avisi« (»Hinweise«), in denen etwa Regeln für Sonderfälle angegeben werden. Unterbrochen wird dieses Grundgerüst durch Einschübe mit längeren Textpassagen,

die nicht auf die Kodifizierung von Regeln und die Handwerkslehre abzielen, sondern zwei Funktionen besitzen können: Zum einen finden sich u.a. genaue mathematische Herleitungen der Intervalle, zum anderen können die Passagen längere Diskussionen über verschiedene Ansichten älterer wie neuerer Autoren enthalten (bspw. werden im Kapitel »Che l'ottava non è consonanza replicata ma semplice« [»Dass die Oktave nicht eine wiederholte, sondern eine einfache Konsonanz sei«], ausgehend von Pietro Aaron, Ansichten von Boethius und Ptolemaios zu diesem Gegenstand erörtert). Da dem Buch ein genaues Inhaltsverzeichnis und zu Beginn zudem eine ausführliche Übersicht über die behandelten Gegenstände im Sinne eines Sachregisters beigegeben sind, lässt es sich tatsächlich als eine Art Nachschlagewerk zur Kontrapunktlehre benutzen, ohne von vorn nach hinten durchgearbeitet werden zu müssen.

Zum Inhalt • Obgleich das Buch keine Unterteilung in größere Kapitel aufweist, lässt es sich dennoch in mehrere Abschnitte untergliedern. Ausgehend von einer Einteilung der Musik, die mehrere Möglichkeiten erörtert (u.a. die Unterscheidung von »musica naturale« und »artificiale«, S.1, oder von »musica speculativa« und »prattica«, S.3) und dabei verschiedene Traditionen der Musikanschauung nebeneinanderstellt, werden zunächst die Genera (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), die Definition des Tons und was ihn musikfähig macht, schließlich die Einteilung und Herleitung der Intervalle bzw. Intervallklassen (Konsonanzen, Dissonanzen) vorgestellt. Nach der Einführung der verschiedenen Schlüssel, Vorzeichen, Arten der Bewegung (schrittweise, sprungweise) sowie einer ausführlichen Darlegung der »spetie« (»Spezies« oder »Gattungen«) aller – diatonischen und chromatischen – Intervalle (einschließlich der verminderten Oktave und der übermäßigen Quinte) folgt vor Beginn der eigentlichen Kontrapunktlehre (S.30) ein Kapitel, das »Delle consonanze imperfette, et dissonanze« (»Von den imperfekten Konsonanzen und Dissonanzen«) überschrieben ist (S.29). Hier spricht Artusi die unterschiedlichen Auffassungen der »Antichi« und »Moderni« (der »Alten« und »Modernen«) an und befasst sich – anders als im nachfolgenden Abschnitt, der sich weitgehend auf technische Verfahren beschränkt, weshalb die Notenbeispiele stets textlos sind – mit der semantischen Funktion des Einsatzes von Konsonanzen und Dissonanzen. So bindet er den Gebrauch der Dissonanzen bei den »Moderni« an Passagen und Worte, die von Traurigkeit, Weinen, Schmerz und Elend erzählen (»delle materie, e delle parole, meste, lagrimevoli, dolorose, & che racontano miserie«, ebd.).

Die Idee einer systematischen und umfassenden Behandlung kontrapunktischer Regeln hat zur Folge, dass

möglichst vollständig alle Fälle knapp vorgestellt und erläutert werden. An den Anfang hat Artusi die Bewegung nur in Konsonanzen gesetzt, die er durch ein Vektordiagramm veranschaulicht (zwei perfekte Konsonanzen, zwei imperfekte Konsonanzen), sodass sich vier Möglichkeiten der Verbindung von zwei Punkten ergeben (perfekt zu perfekt, perfekt zu imperfekt, imperfekt zu perfekt, imperfekt zu imperfekt). Diese Möglichkeiten werden mit den Arten der Bewegung (»retto« = Parallelbewegung, »contrario« = Gegenbewegung, »obliquo« = Seitenbewegung) kombiniert. Problematisch sind für Artusi die verschiedenen Parallelbewegungen. Während die offenen Parallelen (zwei Quinten oder Oktaven unmittelbar nacheinander) wie üblich als verboten klassifiziert werden, bemüht sich Artusi um eine differenzierte Beurteilung der anderen Fälle: Die verdeckte Parallele (eine perfekte Konsonanz kommt durch eine Bewegung beider Stimmen in dieselbe Richtung zustande) ist bei ihm im zweistimmigen Satz dann erlaubt, wenn sie in einer Stimme schrittweise erreicht wird (vgl. S.34), hingegen ist sie bei sprungweiser Bewegung in beiden Stimmen verboten. Auch die Folge zweier Terzen oder Sexten, die die gleiche Note alteriert und nicht alteriert enthalten (etwa $d/f^{\flat}-fis/a^{\flat}$), lehnt er mit Hinweis auf die »relatione non Harmonica« (Querstand) ab, wenn sie durch Parallelbewegung zustande kommt (S.35). Als Maßstab der Beurteilung werden Begriffe wie »non concedono« (»nicht erlaubt«), »non buono«, »buono«, »migliore« (»nicht gut«, »gut«, »besser«) verwendet, sodass nach und nach ein ausdifferenziertes Geflecht von Regeln entsteht, bei dem allerdings die Begründungsinstanzen nicht immer klar benannt werden, sodass eher Einzelfälle als übergeordnete Grundsätze das Zentrum bilden.

Im Mittelpunkt der Kontrapunktlehre steht die ausführliche Erörterung der Dissonanzen und ihres Gebrauchs, die sich über mehr als zehn Seiten erstreckt. Artusi geht die Dissonanzen einzeln durch, beginnt bei der Sekunde, gefolgt von Quarte, übermäßiger Quarte, verminderter Quinte und Septime. Auch der Gebrauch der Dissonanzen wird auf Grundlage einer ausführlichen Kasuistik vorgeführt, die etwa nach den Gesichtspunkten, ob die Dissonanz in der Ober- oder Unterstimme erklingt, ob sie durch einen diatonischen (»naturali«) oder alterierten (»accidentali«) Ton zustande kommt, gegliedert wird. Für die betonte Dissonanz führt er die Begriffe »Patiente« (die liegbleibende Stimme, die sich auflösen muss) und »Agente« (die sich bewegende Stimme, die durch ihre Bewegung die andere zur Dissonanz macht) ein (S.40). Schon bei den Beispielen zum Gebrauch der verminderten Quinte deutet sich an, dass Artusi die Kontrapunktregeln recht weit dehnt, lässt er doch bereits hier zwei Dissonanzen unmittelbar hintereinander zu:



Nbsp. 1: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 49, Nbsp. 1 mit zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen ($c^1 / d^1 - h / f^1$)

Eine ganze Seite widmet er dann der Frage, unter welchen Bedingungen sogar mehr als zwei Dissonanzen auftreten können.



Nbsp. 2: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 51, Nbsp. 4 mit drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen (ab der dritten Halben)

Wie der beigelegte Kommentar zu dem dreistimmigen Beispiel zeigt, setzt Artusi ein zweifaches Kriterium an: 1. dass die Dissonanz durch verschiedene Stimmen hervorgerufen wird, also nicht eine Stimme zwei Dissonanzen hintereinander hat (im Beispiel ist erst der Ton d^1 der Mittelstimme auf der dritten Halben, dann der Ton f der Unterstimme auf der vierten Halben, schließlich der Ton a^1 der Oberstimme auf der fünften Halben die Dissonanz), 2. dass beim Hören ein zufriedenstellendes Ergebnis entsteht (*«con sodisfazione dell'udito»*, S. 51). Satztechnische und hörpsychologische Erklärung fallen hier also zusammen. Ein extremes Beispiel wie auf Seite 51 unten, das unter den *«Avisi»* eingeordnet ist, lässt er dann deshalb zu, weil hier Dissonanzen unterschiedlichen Charakters (gemeint sind wohl unbebante und bebante Dissonanzen sowie solche, die durch Verzerrungen entstehen) aufeinanderfolgen. Dagegen müssen zwei unmittelbar anschließende Dissonanzen gleichen Charakters von guten Praktikern vermieden werden (*«due [dissonanze] che siano di natura una cosa istessa, debbono da buoni pratici essere schivate»*, ebd.).



Nbsp. 3: G. M. Artusi, *L'arte del contraponto*, S. 51, letztes Nbsp. mit mehreren unmittelbar aufeinanderfolgenden Dissonanzen

Im folgenden Abschnitt zum Kontrapunkt werden im Sinne einer Synthese die verschiedenen Intervallklassen zusammengesetzt, wobei das Anordnungskriterium nun Metrik und Rhythmus ist: Während die Unterstimme sich in Semibreven (= Ganzen) bewegt, sind zur Oberstimme nacheinander (konsonante wie dissonante) Synkopen, punktierte

Noten, Durchgänge und Wechselnoten auf der Ebene der Semiminima (= Viertel) gesetzt. Erneut gibt es knapp erläuterte Fallbeispiele, ehe in einem letzten Abschnitt Möglichkeiten der Melodiebildung vorgestellt werden. Dieser Vorbote einer Melodielehre setzt bei einer Phrase (*«passaggi»*), bestehend aus vier bis acht Tönen, an und zeigt, wie aus dem Ausgangspunkt durch Wiederholung (*«consonanze»*), durch eine neue rhythmische Einpassung (*«movimenti»*) oder durch Transposition (*«corde»*) eine Fortsetzung gewonnen werden kann. Nachdem bisher die Unterstimme fast immer in gleichmäßig langen Notenwerten gesetzt worden war, folgt (nach einem Kapitel über die Klausel *«Della cadenza»*, S. 61) abschließend ein Abschnitt zu verschiedenen Arten des imitatorischen Kontrapunkts. Dabei nimmt Artusi die übliche Unterscheidung in frei (*«sciola»*) und streng (*«legata»*) sowie in gerade Bewegung (*«retti»*) und Gegenbewegung (*«contrarii»*) vor. Danach folgt ein Kapitel zum Kanon, in dem gezeigt wird, wie eine Melodie beschaffen sein muss, damit sie sich streng imitieren lässt: Artusi gibt hier mögliche Intervalle für Gerüstsätze an, die er nach zeitlichem Abstand (u. a. Minima = Halbe Note) und intervallischem Abstand (Quarte, Quinte, Oktave, jeweils höher und tiefer) differenziert. Will man also bspw. in der Unterquinte im Abstand einer Minima imitieren, so darf die Melodie (als Gerüst) sich nur in den Intervallen Terz abwärts sowie Quarte und Sekunde aufwärts (und in der Prime bzw. Oktave) bewegen. Erweitert werden diese Gerüste dann in der Dreistimmigkeit (mit hinzugefügter Bassstimme in langen Noten, sodass manche Einschränkung entfällt), schließlich in einem multiplen Kontrapunkt, dessen insgesamt dreistimmiger Satz auch bloß zweistimmig (wenn auch nicht im Sinne eines doppelten Kontrapunkts als Vertauschungsmöglichkeit aller Stimmen) dargestellt werden kann.

Das letzte Viertel von Artusis Kontrapunktlehrbuch stellt eher eine Art Anhang dar, der sich mit den Mensurzeichen der Alten (*«De segni Antichi»*, S. 68), den vier Bedeutungen des Punkts (als Zeichen für *«Tempo perfetto»* und *«Prolatione perfetta»*, als Verlängerungspunkt einer Note, als Divisionspunkt sowie als Alterationspunkt jeweils zwischen zwei Noten), den Ligaturen und ihren rhythmischen Werten, schließlich mit den zwölf Kirchen-tonarten einschließlich der Herleitung ihrer Unterteilung in authentisch und plagal (aus der harmonischen und arithmetischen Teilung der Oktave) befasst (Artusi folgt hierbei der Anordnung Zarlinos, indem er die Zählung mit der Tonart auf c beginnen lässt).

Während der handwerkliche Teil der Schrift keine Literaturbeispiele enthält, wird im Zusammenhang mit den ausführlichen Texten bisweilen auf konkrete Kompositionen hingewiesen (Motetten von Clemens non Papa, Jachet

de Mantua und Pietro Colino, Magnificat von Cristóbal de Morales, Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Andrea Gabrieli), etwa um außergewöhnliche Wendungen (z. B. Dissonanzaufösungen, vgl. S. 40) vorzuführen und zu rechtfertigen oder allgemein Vorbilder hervorzuheben. Unter den Reflexionen grundsätzlicher Art ist besonders das Kapitel mit der Überschrift »Avertenze che deve havere il compositore« (S. 38; »Bemerkungen darüber, was ein Komponist haben soll«) hervorzuheben. Hier bezieht sich Artusi, wenngleich sehr allgemein, auch auf den unterlegten Text einer Komposition, wenn er fordert, den »Sinn der Worte [zu beachten], unter dem man seine Harmonien schreiben will« (»il senso di quelle parole, sotto le quali vuole componere la sua Harmonia«, ebd.), oder die Konsonanzen und Dissonanzen angemessen zu den Worten zu setzen. Zudem lobt er die Werke von Gabrieli für ihren Liebreiz, die fern von aller Steifheit seien (»per effere piene di vaghezza, & lontane dalla ostinatione«, ebd.), und hebt außerdem Palestrina und Clemens non Papa ebenfalls dafür hervor, dass sie diese Steifheit vermieden und so viel Vergnügen vermittelt haben (»Palestrina, & di Clemens non Papa, che per haver fugita quella ostinatione, hanno dato tanto di piacere à tutti«, ebd.).

Kommentar • Artusi genießt in der Musikwissenschaft und Musiktheorie gewöhnlich keinen guten Ruf. Daran ist v. a. die in der Schrift *L'Artusi overo delle imperfettione della moderna musica* (Venedig 1600/03) geäußerte scharfe Kritik an Passagen aus Claudio Monteverdis Madrigalen Schuld, die einen der neuen Musik wenig aufgeschlossenen Theoretiker zeigt, der nicht immer fair und mit plausiblen Argumenten die Begrenzung des Dissonanzgebrauchs und die strikte Bindung an die kontrapunktischen Regeln verfochten hat. Die Kontroverse mit Monteverdi hat bis heute auch die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Artusi überschattet. *L'arte del contraponto* lässt indes einen Theoretiker erkennen, den ein durchaus umsichtiges Agieren auszeichnet. Das zeigt sich zum einen an der ausführlichen Diskussion der Auffassungen älterer und neuerer Musiktraktate. Zum anderen ist, wie insbesondere Claude V. Palisca hervorgehoben hat, gegenüber seinem Lehrer Zarlino das Bemühen um Ausweitung des Dissonanzgebrauchs erkennbar (Palisca 1989, S. 263 f.). Das betrifft sowohl die Dissonanzhäufigkeit (es dürfen unter Umständen mehrere Dissonanzen unmittelbar hintereinander erklingen) als auch den Verzicht auf ihre schrittweise Auflösung, wenn sie etwa als Verzierung aufgefasst werden kann, so dass der musikalische Vordergrund auf ein regelkonformes Gerüst zurückgeführt werden kann. Nicht zuletzt führt Artusis konzise und systematische Aufbereitung des Stoffes, die sich von der seines Lehrers Zarlino in *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) deutlich abhebt (die Darstel-

lung bei Artusi orientiert sich über weite Strecken inhaltlich am »terza parte« dieses Traktats), zu einem hohen Maß an Übersichtlichkeit. Wie sowohl die im Text genannten Theoretiker und Komponisten zeigen, als auch die am Beginn des Buchs beigefügte Liste der »Nomi de Theorici et Pratici« dokumentiert, hat Artusi dabei (mit sichtbarem Stolz) Zeugnis von seiner umfassenden Bildung abgelegt. Diese Bildung führte nicht zu Weitschweifigkeit, sondern befähigte ihn inhaltlich zu einer Verdichtung des Stoffes und in der Anlage zu einem recht modernen Konzept, in dem Vermittlung und Reflexion voneinander separiert werden. Artusis *L'arte del contraponto* kann vielleicht als repräsentativ für das kontrapunktische Denken in Italien im ausgehenden 16. Jahrhundert gelten, eines Denkens freilich, das durch die Entwicklungen im frühen 17. Jahrhundert schon bald seine Gültigkeit weitgehend verlor.

Literatur C. V. Palisca, Die Jahrzehnte um 1600 in Italien, in: GMth 7, Dst. 1989, 221–306 • T. Carter, Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music, in: Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca, hrsg. von N. K. Baker und B. R. Hanning, Stuyvesant 1992, 171–194 • S. Leopold, Monteverdi und seine Zeit, Laaber 21993

Ullrich Scheideler

Boris Wladimirowitsch Assafjew

Die musikalische Form als Prozess

Weiterer Autorname: Igor Glebow [Pseudonym]

Lebensdaten: 1884–1949

Titel: Музыкальная форма как процесс (Muzykal'naja forma kak process; Die musikalische Form als Prozess)

Erscheinungsort und -jahr: Moskau und Leningrad 1930 (Bd. 1) und 1947 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 190 S. (Bd. 1), 163 S. (Bd. 2), russ.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Die musikalische Form als Prozess, 1. und 2. Buch, hrsg. und mit Einf. und Kommentaren versehen von E. M. Orlova, Leningrad 1963 [21971] • Übersetzungen: Die musikalische Form als Prozeß, übs. von E. Kuhn, hrsg. von D. Lehmann und E. Lippold, Berlin 1976 • B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process, übs. und kommentiert von J. R. Tull, Ann Arbor 1976

Boris Wladimirowitsch Assafjew gehört zu den wichtigsten Figuren der russischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Er studierte an der historisch-philologischen Fakultät der Sankt Petersburger Universität und am Sankt Petersburger Konservatorium, wo sein Kompositionslehrer Anatoli Konstantinowitsch Ljadow war. Sein Werdegang wurde zudem durch Begegnungen mit dem berühmten Kritiker Wladimir Stassow beeinflusst. Seit 1914 arbeitete Assafjew bei führenden Musikzeitschriften Russlands mit; er zeigte sich als tiefgründiger Forscher des Œuvres rus-

sischer Komponisten des 19. Jahrhunderts und als Wortführer moderner Strömungen. In den 1920er-Jahren publizierte er zum ersten Mal in russischer Sprache Arbeiten über Igor Strawinsky, Alfredo Casella, Alban Berg, Paul Hindemith, Ernst Křenek sowie die Groupe des Six. Seit dieser Zeit hat Assafjew auch russische Übersetzungen von Schriften zeitgenössischer westlicher Musikwissenschaftler herausgegeben und kommentiert, u. a. von Paul Bekker und Ernst Kurth.

Den Höhepunkt des musiktheoretischen Schaffens von Assafjew bildet *Die musikalische Form als Prozess*, dessen 1. Band 1925 geschrieben und 1930 veröffentlicht wurde. Das Buch versteht sich als Alternative zu einer in theoretischen Arbeiten und in der Lehrpraxis verbreiteten Sichtweise, in der musikalische Form als »herauskristallisierte« (hier und im Folgenden zitiert nach Kuhn 1976, S. 23) Struktur betrachtet wird. Im Gegensatz zu dieser im Grunde genommen statischen Betrachtungsweise entwickelt Assafjew eine dynamische Vorstellung von der Form als einem strömenden Klangfluss, der von der formgebenden Energie getrieben werde, und bemerkt, dass »die Form als Prozeß und die Form als herauskristallisiertes Schema (genauer: Konstruktion) zwei Seiten ein und derselben Erscheinung« (ebd., S. 25) seien. Die Kategorie der Energie als Faktor, der für die Formbildung der Musik verantwortlich ist, verbindet Assafjew mit Kurth; im Haupttext seines Buches leugnet Assafjew allerdings den Einfluss von Kurth und behauptet, dass das Studium der Schriften des Schweizer Wissenschaftlers lediglich seine eigenen, bereits in den Jahren 1916/17 entwickelten Ideen über »die Notwendigkeit einer neuen Auffassung der musikalischen Form nicht mehr als *klangleeres* architektonisches Schema, sondern als gesetzmäßig verlaufenden Prozeß der Organisation des Klangmaterials« (S. 30) bestätigt habe.

Als Anhänger der sowjetischen materialistischen Ideologie lehnt Assafjew Kurths »idealistische« (Orlova ²1971, S. 5 f.) Vorstellung einer (immateriellen) psychischen Natur der Energie ab, von der die Entfaltung des musikalischen Prozesses gesteuert werde. Im Vorwort zur 1931 herausgegebenen russischen Übersetzung von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) weist Assafjew auf den – seiner Ansicht nach – Hauptmangel der Anschauungsweise von Kurth hin: das Unverständnis der Bedeutung der (hörbaren) »Intonation als Eigenschaft der Musik« (Kurth 1931, S. 27). Die Kategorie der Intonation spielt im ganzen System der musiktheoretischen Ansichten Assafjews eine zentrale Rolle. Den Begriff übernahm Assafjew von Boleslaw Jaworski, der als Intonation eine minimale sinnvolle Einheit der musikalischen Sprache bezeichnet, die in der Regel zwei »lad«-Momente (also Momente des Modus oder Tonsystems) impliziert: »predikt« (den

vorbereitenden Teil) und »ikt« (lat. ictus: der Stoß; den Hauptteil). Assafjew begreift die Intonation umfassender, nämlich als materielle Verkörperung der »formgebenden Energie« im Allgemeinen. Zwar gibt er keine klare Definition des Begriffs, doch kann man aus den zahlreichen Kontexten seiner Verwendung das Fazit ziehen, dass unter Intonation jedes musikalisch sinnvolle klangliche Phänomen verstanden wird (vgl. Leningrad 1963, S. 198).

Assafjews Materialismus zeigt sich in der Vorstellung, dass die Musik in bestimmten sozialen Klassen geschaffen wird und funktioniert, d. h. dass ihre ästhetischen Eigenschaften ganz von sozialen Bedingungen bestimmt werden. Ein materialistischer, marxistischer Ton wird bereits im ersten Abschnitt des Buches angeschlagen (dabei werden weder Karl Marx noch Friedrich Engels oder Wladimir Iljitsch Lenin erwähnt): »Die musikalische Form als sozial determinierte Erscheinung wird vor allem als Form [...] des sozialen Hervortretens der Musik im Prozeß des Intonierens erkannt: sei es das herauskristallisierte Schema eines Sonatenallegros, ein System von Kadenzen oder Formeln von Tonleitern und -folgen – hinter all dem verbirgt sich ein langer Prozeß des Tastens, Suchens und Anpassens der besten Mittel für den möglichst *eingängigen* Ausdruck, d. h. für solche Intonationen, die von der Umwelt durch die Formen des Musizierens so produktiv wie möglich verarbeitet werden können« (S. 23). Somit wird der soziale Nutzen der Intonationen in den Mittelpunkt gestellt, der das Ergebnis einer Auswahl im Sinne einer gesellschaftlichen Brauchbarkeit darstellt (gemäß Kriterien wie Fasslichkeit oder Verwertbarkeit), deren Mechanismen in allgemeinen Zügen der Evolutionstheorie von Darwin entsprechen.

Zum Inhalt • *Die musikalische Form als Prozess* beginnt mit einer Einführung, der drei große Abschnitte folgen: »Wie vollzieht sich die musikalische Genese«, »Stimuli und Faktoren des musikalischen Prozesses« und »Prinzipien der Identität und des Kontrastes – ihr Erscheinen in kristallisierten Formen«. Im ersten Abschnitt gilt die zentrale Aufmerksamkeit der Dialektik von Wiederholung und Erneuerung, Statik und Dynamik in der Musik. »Jede musikalische Bewegung« wird als »Zustand labilen Gleichgewichts« erklärt (S. 63); die Evolution der musikalischen Kunst wird als »Kampf um eine möglichst intensive Auffüllung« des Abstandes zwischen einem Anfangsimpuls der musikalischen Entwicklung und dem finalen Punkt des »wiedergewonnenen Gleichgewichts durch Ausnutzung der Klangverbindungs- und Gravitationsenergie« definiert (ebd.). Eine analoge Dialektik von Vorwärtstreben und der Tendenz zur Bewahrung des Gleichgewichts gilt auch für die Typologie des kompositorischen Schaffens: »Die eine Gruppe [von Komponisten] praktiziert weiterhin deduktiv solche Gestaltungsverfahren, die eng an die Tradition an-

schließen. Die andere Gruppe hingegen stellt, ausgehend von neuen Eigenschaften der vom Gehör neu *erschlossenen* Klangverknüpfungen, neue Prinzipien der Formbildung her. Die einen passen folglich dem gegebenen Material die gewohnten Schemata an, die anderen suchen im ungewohnten Material nach Formen, die der Ausdruckskraft dieses Materials entsprechende Äußerungen ermöglichen. So bildet sich eine Dialektik der musikalischen Gestaltung« (S. 62).

Die Wirkungskräfte dieser Dialektik der musikalischen Gestaltung werden ausführlicher im zweiten Abschnitt erörtert. Hier wird eine für die Musik aller Epochen universelle Typologie der Bewegungsstadien vorgestellt, die vom Anfangsimpuls (»Abstoßmoment«) bis zum »Abschluss« (Kadenz) reicht und mit der Formel *i:m:t* (initium – move – terminus) ausgedrückt wird, welche die Stadien dieser Bewegung charakterisiert (S. 88 f.). Der auf die *Poetik* von Aristoteles zurückzuführende Dreischritt *i:m:t* (d. h. das Ganze ist etwas, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat), auf die Assafjew allerdings nicht verweist, wirkt auf allen Ebenen der musikalischen Form, von der einfachen Kadenz bis zur melodischen Linie und weiter bis zur gesamten Großform. Die Glieder dieses Dreischritts können ihre Funktionen umstellen: »t« eines kleineren Formteils wird zum »i« einer höheren Dimension usw. So kann eine musikalische Phrase, die Anfang, Mitte und Schluss hat, selbst wieder zu einem Anfang einer größeren Periode oder thematischen Gruppe werden. Die Beziehungen zwischen Dissonanzen und Konsonanzen, die Sequenzen und andere Wiederholungstypen, die Modulationen werden als Faktoren interpretiert, welche die musikalische Gestaltung in lokalen Bereichen stimulieren und somit die Formbildung im größeren Maßstab beeinflussen.

Im dritten Abschnitt geht der Autor ausführlich darauf ein, wie die Formen sich unterscheiden, die auf dem Identitätsprinzip (Variation, Kanon, Fuge, Rondo u. a.) und auf dem Kontrastprinzip (bis zu solchen, seiner Meinung nach unübertroffenen Beispielen wie der 3. und 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven) beruhen. Assafjew stellt sich nicht zur Aufgabe, die Formen zu klassifizieren: »Eine als klangloses architektonisches Schema aufgefaßte Form führt nicht zur Erkenntnis der Musik und verwandelt sich in ein neutrales Medium, das mit beliebigem Inhalt gefüllt werden kann« (S. 130), während die wahre Aufgabe darin besteht, dass man »die Form als fließenden und veränderlichen Prozeß betrachtet, der durch von außen her einwirkende Kräfte und Stimuli gelenkt und gleichzeitig durch die dem musikalischen Material innewohnenden formbildenden Potenzen gesteuert wird. Diese Eigenschaften [...] haben sich bei der Entwicklung der Rezeption des fließenden musikalischen Materials gebildet und sind durch diese

Rezeption bedingt« (ebd.). Seine Absicht, die Triebkräfte des formbildenden Prozesses in historischer Entwicklung in Anlehnung an die Evolutionstheorie Charles Darwins zu betrachten, veranlasst Assafjew, seine Thesen an zahlreichen Notenbeispielen aus der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Frühbarocks zu veranschaulichen. Die Beispiele reichen von Ausschnitten aus dem *Roman de la Rose* (13. Jahrhundert), dem *Roman de Fauvel* (14. Jahrhundert) bis zu Werken von Girolamo Frescobaldi und anderen, die aus verschiedenen ausländischen Anthologien stammen. Da dieses Material von der russischen Musikwissenschaft zuvor kaum rezipiert worden war, hatten seine starke Präsenz in Assafjews Buch sowie die zahlreichen Verweise auf die Schriften ausländischer Autoren einen großen Bildungswert.

Der evolutionäre Ansatz ist besonders konsequent im vorletzten Kapitel des 1. Bandes zum Ausdruck gebracht, das »Die Bildung von Zyklen auf der Grundlage des Kontrastes« überschrieben ist und in dem die Entwicklung der zyklischen Formen seit dem 16. Jahrhundert bis zu den Sinfonien Beethovens verfolgt wird. Assafjew fasst diese Entwicklung als fortschreitenden Prozess, dessen höhere Stadien die Besonderheiten der niedrigeren in aufgehobener Form beibehalten: »Die großen klassischen Komponisten haben in ihrem Schaffen immer in umfassender Weise die ihrer Epoche eigene Musik wiedergespiegelt. Und ehe viele Intonationen Bachs, Haydns und Mozarts *universal* wurden, waren sie in jenem bürgerlichen Milieu in *Gebrauch*, das sie hervorbrachte. Die diesem Milieu entstammenden Komponisten gestalteten das seit ihrer Kindheit perzipierte Material um und fügten es in das Gewebe ihrer Werke ein. Hieraus erklärt sich die [...] Volkstümlichkeit der klassischen Musik. Es liegt nicht an der Einfachheit ihrer Formen (denn die Formen sind keineswegs einfach), sondern an der weiten Verbreitung primärer und differenzierterer Instrumentalintonationen, die diese Musik bedingt haben« (S. 188 f.). Ergänzend wird vermerkt, dass im Buch nur von instrumentalen, vorwiegend nichtprogrammatischen Formen unter Absehung von Fragen der musikalischen Semantik die Rede ist.

Kommentar • Ein wichtiger zeitgenössischer Musikwissenschaftler bewertet die Bedeutung des Buches *Die musikalische Form als Prozess* wie folgt: »In unserer Zeit wird die Theorie Assafjews keinen durch ihre Neuheit überraschen, aber seinerzeit wurde sie als neues Wort in der Musikwissenschaft empfunden, während ihr Autor als der bedeutendste einheimische Wissenschaftler verehrt wurde, dessen Ideen der Musikwissenschaft neue Horizonte eröffnen und auf dem höchsten internationalen Niveau stehen. [...] Die Theorie Assafjews drang in die Musik tiefer ein als alles, was in jener Zeit in inländischer Musikwissen-

schaft über die Musik geschrieben wurde. In den Schriften Assafjews, in denen musikwissenschaftliche Aspekte eng mit philosophischen und psychologischen verflochten sind und die strukturelle Ebene ständig eine semantische Interpretation erfährt, bildete sich eine neue Synthese heraus« (Aranowski 2012, S. 290).

Anfang der 1930er-Jahre, als die Situation in der UdSSR aufgrund der Repressionen durch Stalins von Ideologie und Terror geprägte Politik eine ernsthafte Beschäftigung mit Musiktheorie und -geschichte nicht mehr zuließ, konzentrierte sich Assafjew auf das Komponieren, kehrte jedoch am Ende der 1930er-Jahre zur wissenschaftlichen Tätigkeit zurück. In den Jahren 1941 bis 1943 befand er sich im belagerten Leningrad, wo er den Band *Die Intonation* schrieb, der »weniger eine Fortsetzung [des] ... Buches »Die musikalische Form als Prozess«, als vielmehr dessen Weiterentwicklung« darstellt (S. 225). Während im Zentrum des 1. Bandes die Frage steht, »wie die Musik *dauert*, wie sie sich nach ihrer Entstehung fortsetzt und wie ihre Bewegung zum Stehen kommt«, befasst sich der 2. Band mit der Frage, »warum sich die Form der Musik *gerade so und nicht anders realisiert*« (ebd.). Im 2. Band ist der Blick des Autors darauf gerichtet, »die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel mit den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Intonierens als *Äußerung* eines Gedankens, mit den musikalischen Tönen in ihrer vielfältigen Verknüpfung sowie mit der verbalen Sprache zu verbinden« (ebd.).

Der 1947 erschienene Band *Die Intonation* enthält im Unterschied zum ersten, *Die musikalische Form als Prozess*, keine Notenbeispiele und Verweise auf Literatur. Seine Kapitel haben keine Überschriften und machen den Eindruck von vereinzelt, eilig eingetragenen, nicht besonders sorgfältig redigierten Ausführungen über die treibenden Kräfte des musikhistorischen Prozesses, über den Einfluss der Volksmusik auf die professionelle Musik, über die Evolution der Formen, Gattungen und Arten der Musik, über die Semantik charakteristischer Intonationen, über die Bedeutung des Schaffens einzelner Komponisten usw. Im Vergleich zum 1. Band wird hier eine größere Aufmerksamkeit der russischen Musik gewidmet und der soziologische Aspekt verstärkt: So wird betont, dass als Kriterium für den Wert der Musik das gleichsam kollektive »Ohr des gesellschaftlichen Menschen« gilt (S. 383) – anders gesagt, ihre Fähigkeit, mit den Stimmungen der Massen zu resonieren, die in ihr etwas »eigenes« erkennen. Es gelte daher: Je »stärker (selbst in intellektueller Beziehung zu sehr komplizierten Musikwerken) der von der gegebenen Epoche verallgemeinerte Kreis ausdrucksstarker Intonationen empfunden wird, desto gesicherter ist die Lebensfähigkeit dieser Musik«, und umgekehrt »je subjektiver und zugespitzter die *Sprache* eines Komponisten in intonatorischer Hinsicht

ist, desto schwieriger und kürzer ist das Leben seiner Musik« (S. 386). Der Unterschied zwischen den Bänden *Die musikalische Form als Prozess* und *Die Intonation* spiegelt die Ausrichtung der Evolution Assafjews als Wissenschaftler wider, die parallel zur Veränderung des generellen ideologischen Klimas in der UdSSR verlief. Im 1. Band, wie auch in anderen (mit dem Pseudonym »Igor Glebow« unterschriebenen) Arbeiten dieser Periode erscheint er als ein Intellektueller europäischer Orientierung, während die (unter dem echten Namen erschienenen) Arbeiten der 1940er-Jahre in äußerst vereinfachte stalinistische Ästhetik mit Elementen von Fremdenfeindlichkeit eingebettet sind.

Literatur E. Kurth, *Основы линейного контрпункта. Мелодическая полифония Баха* [Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie], ins Russische übs. von S. Ewald, hrsg. und mit Vorw. versehen von B. Assafjew, M. 1931 • W. Bobrowski, *Функциональные основы музыкальной формы* [Funktionelle Grundlagen der musikalischen Form], M. 1977 • E. M. Orlova, *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления* [Die Intonationstheorie Assafjews als Lehre von der Spezifik des musikalischen Denkens], M. 1984 • Dies. und A. Krjukow, *Академик Борис Владимирович Асафьев* [Akademiestmitglied Boris Wladimirowitsch Assafjew], Lgr. 1984 • M. Aranowski, *Концепция Б. В. Асафьева* [Die Konzeption B. W. Assafjews], in: Mark Aranowski. *Musik. Denken. Leben*, hrsg. von N. A. Ryzhkowa, M. 2012, 259–302

Levon Hakobian

Aurelius Augustinus

De musica

Lebensdaten: 354–430

Titel: De musica

Entstehungsort und -zeit: Mailand, Tagaste (Afrika), 387–um 389/90

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 6 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Eine Übersicht über die Handschriften des VI. Buchs findet sich in M. Jacobsson, Aurelius Augustinus. *De musica liber VI*, Stockholm 2002 • Edition: De musica, in: PL 32, Paris 1877, 1081–1194 [folgt der Mauriner-Edition, Paris 1679–1700; Digitalisat: TML] • Edition und Übersetzung: La musique, in: *Cœuvres de Saint Augustin*, Bd. 7: *Dialogues philosophiques*, übs. und hrsg. von G. Finaert und F.-J. Thonnard, Paris 1947, Nr. 4 [Diese Ausg. verbessert stellenweise die Edition Migne 1877] • Edition und Übersetzung des VI. Buchs: Aurelius Augustinus, *De musica liber VI. A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, hrsg. von M. Jacobsson, Stockholm 2002 • Übersetzung des I. und VI. Buchs: De musica, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingeleitet, übs. und mit Anm. versehen von F. Hentschel, Hamburg 2002

Augustins *De musica* ist nicht so sehr eine Schrift über die Musik als vielmehr eine Schrift über die Musiktheorie

oder die Wissenschaft der Musik. Die Definition des Gegenstandes macht diese Akzentsetzung klar: »Musica est scientia bene modulandi« (I.II.2; »Die ›musica‹ ist die Wissenschaft des rechten Abmessens«, Übersetzung hier und im Folgenden nach Hentschel 2002, S.7). »Musica« wird als »scientia«, also eine Wissenschaft aufgefasst. Da diese Wissenschaft der Musik bei Augustinus Teil eines Lehrkonzeptes war, nämlich der »disciplinae liberales« (also der grundlegenden mathematischen und sprachlichen, später meistens als artes liberales bezeichneten Unterrichtsfächer, die die Ausbildung in der Philosophie vorbereiten sollten), geht es Augustinus insbesondere um die Frage, welcher Erkenntnisgewinn aus der Beschäftigung mit Musik zu erzielen ist. Die Möglichkeit einer solchen Akzentsetzung liegt im Begriffshorizont des Terminus »musica«, der bald »Harmonie«, bald »Musiktheorie«, bald »Musik« bedeuten konnte. Hin und wieder kommt es daher auch zu Uneindeutigkeiten im Gebrauch des Begriffs – eine Übersetzung von Augustins Schrift, die das lateinische Wort immer mit demselben deutschen Wort übersetzte, wäre daher verfehlt. Doch ist es für das Verständnis der Schrift unabdingbar, dass man jene Akzentsetzung im Auge behält; andernfalls verwandelt sich die Schrift, die sich als philosophische Lehrschrift versteht mit dem Ziel, die Schüler zur Metaphysik hinzuführen, in eine quasi-metaphysische Ästhetik, die in ihr weder angelegt ist noch sich überhaupt im Horizont Augustins befand.

Der Gegenstand der Wissenschaft der Musik wird nicht so definiert, dass er das Phänomen Musik möglichst umfassend darstellt, sondern so, dass das angestrebte pädagogische Ziel am besten erreicht werden kann. Augustinus ist sich dessen bewusst, dass Musik durchaus Elemente aufweist, die sich nicht für die Ausbildung angehender Philosophen eignen. In *De ordine* – jener etwas früher entstandenen Schrift, in der Augustinus sein Lehrkonzept entfaltet – erklärt er daher: »Sed neque in pulchris rebus, quod nos illicit neque in aurium suavitatem, cum pulsa corda quasi liquide sonat atque pure, rationabile illud dicere soleamus« (*De ordine*, hrsg. von W. MacAllen Green, Turnhout 1970, II.XI.33, S.126; »Weder nennen wir gewöhnlich dasjenige ›rational‹, was bei schönen Dingen unsere Aufmerksamkeit auf Farben lenkt, noch nennen wir es ›rational‹, wenn eine Saite angeschlagen wird und sie gleichsam rein und flüssig klingt«). Der Reiz von Farben und die Charakteristik von Klängen – Aspekte, deren ästhetische Relevanz Augustinus offensichtlich vollständig bewusst ist – werden absichtsvoll aus dem großen Gegenstandsbereich der Musik zugunsten solcher Elemente ausgegrenzt, die für das philosophische, auf die Metaphysik gerichtete Ziel nutzbar sind. Nur sie sind der »scientia«, und damit der Musiktheorie, zugänglich.

Zum Inhalt • Die Definition der »musica« als »scientia bene modulandi« weist im Begriff des »modulari« bzw. »modus« (Maß) ein mathematisches Moment auf, das für die oben genannte Zielsetzung entscheidend ist. Dass die Wissenschaft der Musik als »Wissenschaft des rechten Abmessens« definiert wird, bedeutet für die Schrift konkret, dass sie sich auf die mathematische Abmessung von Rhythmen beschränkt. Augustinus hatte eine weitere Schrift zur Harmonik (*De melo*) geplant, aber nie verwirklicht (Keller 1993, S.194). In der vorliegenden Schrift aber geht es ausschließlich um den Rhythmus als ein mathematisierbares musikalisches Objekt. Abgeleitet wird er – für moderne Leser und Leserinnen vielleicht überraschend, für antike Menschen wegen der engen Verbindung von Musik und Sprache aber nicht verwunderlich – von metrischen Verhältnissen der Dichtung. Indem Augustinus im ersten Schritt von der konventionell festgelegten Bedeutung der Wörter und im zweiten Schritt auch vom Klang der einzelnen Buchstaben abstrahiert, bleibt ein rhythmisches Muster übrig, das den Gegenstand seiner Rhythmustheorie bildet (I.I.1).

Wesentlich für den Aufbau und Argumentationsgang von *De musica* ist die Einsicht, dass Rhythmen aufgrund von Gleichheit gefallen: »Quid est, quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud praeter paritatem quamdam et aequaliter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes sive spondeus sive anapaestus sive dactylus sive proceleumaticus sive dispondeus nos aliter delectaret, nisi partem suam parti alteri aequali divisione conferret?« (VI.X.26; »Was ist es, was wir dann am sinnlich wahrnehmbaren Rhythmus schätzen? Doch nichts anderes als eine gewisse Gleichheit und als einheitlich bemessene Abstände! Gefallen uns der Pyrrhichius (v v), der Spondeus (– –) oder Anapaest (v v –), der Dactylus (– v v), Proceleumaticus (v v v v) oder der Dispondeus (– – – –) nicht deshalb, weil sie jeweils ihre beiden Segmente in gleichmäßiger Unterteilung vereinigen?«, S.123). Diese Beobachtung gewährleistet zum einen die Mathematisierbarkeit der Rhythmen (und deshalb befasst sich das I. Buch ausführlich mit der Klassifikation von Zahlenverhältnissen, die dort bereits aufgrund ihrer Nähe oder Ferne zur Gleichheit bewertet werden); zum anderen ermöglicht sie es Augustinus, den Weg von der Erörterung der Rhythmen zur Metaphysik zu ebnen. Augustinus stellt fest, dass Menschen ganz intuitiv Gleichheit in Rhythmen vorziehen (so wie sie auch beim Kratzen, Kauen und Gehen gleichmäßige Rhythmen ausführen, VI.VIII.20). Nun erkennt die Vernunft hinter dieser Neigung die Neigung zu Gleichheit und Einheit. Aber da es Gleichheit und Einheit in der physisch-sinnlichen Wirklichkeit nicht geben kann, so wie es einen geometrisch exakten Kreis in der physisch-

sinnlichen Wirklichkeit nicht geben kann, stellt sich die Frage, woher die Vernunft Gleichheit überhaupt kennen kann. Augustinus bietet die platonische Lösung dieser zentralen erkenntnistheoretischen Frage an: Es muss eine Idee der Gleichheit geben, auf die die Vernunft zugreifen kann. »Aequalitatem illam, quam in sensibilibus numeris non reperiebamus certam et manentem, sed tamen adumbratam et praetereuntem agnoscebamus, nusquam profecto appeteret animus, nisi alicubi nota esset« (VI.XII.34; »Die Gleichheit, die wir in den sinnlich wahrnehmbaren Rhythmen nicht als sichere und bleibende gefunden, sondern nur als angedeutete und vergängliche erkannt haben, würde die Geistseele gewiss nirgends erstreben, wenn sie nicht von irgendwo her bekannt wäre«, S.135). An dieser Stelle wird die Tatsache relevant, dass Augustinus *De musica* zur Zeit seiner Taufe in Mailand verfasst hat (und das VI. Buch außerdem nur in einer viel später überarbeiteten Fassung vorliegt), denn die Frage, wo diese Idee der Gleichheit existieren soll, führt direkt zu Gott: »Unde ergo, credendum est animae tribui, quod aeternum est et incommutabile, nisi ab uno aeterno et incommutabili deo?« (VI.XII.36; »Von wo sonst aber sollte der Seele dargeboten werden, was ewig und unveränderlich ist, als von dem einen ewigen und unveränderlichen Gott?«, S.141). Insofern fällt das metaphysische mit dem theologischen Lehrziel zusammen.

Kommentar • Die Musikschrift des Augustinus darf nicht als ästhetische Schrift missverstanden werden, wie es etwa Werner Beierwaltes getan hat. Selbstverständlich nehmen Augustins Überlegungen ihren Ausgang nicht zuletzt von der ästhetischen Beobachtung, dass manche Rhythmen besser gefallen als andere, aber seine Überlegungen sind nicht darauf gerichtet, was das Kunstschöne sei, sondern darauf, was die Ursache für musikalisch angenehme oder weniger angenehme Phänomene ist. Er wählt den Gegenstand Musik, weil er sich erstens teilweise mathematisieren lässt, bzw. fokussiert auf die Aspekte von Musik, die sich mathematisieren lassen, und vermutlich auch deswegen, weil Musik ein schon jungen Menschen vertrauter Gegenstand ist, der sich für den Einstieg in die Philosophie pädagogisch eignet. Nicht gemeint ist, dass die mathematischen Überlegungen in irgendeiner Weise Bestandteil ästhetischer Reflexion wären. Am ehesten vergleichbar ist die Verwendung von Mathematik mit Erklärungsmodellen in den Naturwissenschaften, nur dass Augustinus in christianisierter neuplatonisch-pythagoreischer Tradition eben annimmt, dass dieser Zahlhaftigkeit eine ontologische Bedeutung zukommt. Deshalb vermutet Augustinus – in Abweichung von der oben zitierten früheren, *De ordine* entnommenen Aussage – auch, dass letztlich sogar das, was im Geruchs-, Geschmacks- und im Tastsinn als angenehm erfahren wird, in Gleichheit und Zahlhaftigkeit

begründet sei, ohne dass er es beweisen könne (VI.XIII.38). Mit Kunsterfahrung in einem neuzeitlichen Sinn hat dies nichts zu tun.

Bemerkenswert ist die phänomenologische Analyse der akustischen Erfahrung, die Augustinus in der ersten Hälfte des VI. Buches entfaltet und die in musikbezogenen Texten über Jahrhunderte singular geblieben ist. Darin betrachtet Augustinus auf sehr differenzierte Weise, wie Sinneswerkzeug, Wahrnehmung, Gedächtnis und Verstand bei der Erfahrung, Verarbeitung und Beurteilung akustischer Reize zusammenwirken.

Literatur W. Beierwaltes, *Aequalitas Numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen, in: *Wissenschaft und Weisheit* 38, 1975, 140–157 • R. J. O’Connell, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*, Oxd. 1978 • I. Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, P. 1984 • A. Schmitt, *Zahl und Schönheit in Augustins »De musica, VI«*, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 16, 1990, 221–237 • A. Keller, *Aurelius Augustinus und die Musik*, Untersuchungen zu »De musica« im Kontext seines Schrifttums, Wzbg. 1993 • C. Horn, *Augustins Philosophie der Zahlen*, in: *Revue des Études Augustiniennes* 40, 1994, 389–415 • F. Hentschel, *The Sensuous Music Aesthetics of the Middle Ages. The Cases of Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo*, in: *Plainsong & Medieval Music* 20, 2011, 1–29

Frank Hentschel

Aurelianus Reomensis

Musica disciplina

Lebensdaten: wirkte in der Mitte des 9. Jahrhunderts

Titel: *Musica disciplina* (Musikalische Lehre und Unterricht)

Entstehungsort und -zeit: Burgund (St. Jean de Réôme?), 840–849 (gemäß Gushee 1975) oder nach 877 (gemäß Bernhard 1986)

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, Widmungsge-dicht, Vorwort und 20 Kap., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: drei vollständige Abschriften sind überliefert, wovon F-VAL, Ms. 148, fol. 57v–89 [Digitalisat: Gallica] als früheste aus dem späten 9. Jahrhundert stammt; vgl. die Quellenübersicht bei Gushee 1975 • Edition: *Musica disciplina*, in: CSM 21, hrsg. von L. Gushee, [Rom] 1975 [Digitalisat: TML]

Die *Musica disciplina* kennt man v.a. als den frühesten erhaltenen mittelalterlichen Musiktraktat, doch in dieser Charakterisierung kommt nicht zum Ausdruck, wie sehr er bereits von früheren Quellen abhängig ist. Wie Aurelianus selbst einräumt, verstand er sich mehr als Kompilator vorhandener Quellen denn als Verfasser eigener musikalischer Gedanken und Theorien. Die Neuartigkeit des Werkes – schließlich nennt er es »novum opus« – besteht, so erklärt er explizit, in der Kompilation der »dicta veterum« (»der Worte der Alten«) und in der Aufzeichnung dessen, was er

von anderen gelernt hatte (vermutlich als ein ehemaliger Mönch, jetzt »abiectus«, und Student der Musik im Kloster von St. Jean de Réôme). Unter diesen Lehrmeistern war auch der Widmungsträger des Traktats, Abt Bernardus, Erzkantor und späterer Erzbischof (Praefatio, S. 53–56; zur Identität von Bernardus siehe Haggh/Huglo 2007, S. 50). Die *Musica disciplina* ist ein Spezialfall: in einer karolingischen Abschrift erhalten (Valenciennes 148), wird sie nicht in anderen karolingischen Quellen oder Bibliothekskatalogen erwähnt und war nur wenigen späteren Autoren bekannt. Lediglich zwei andere überlieferte Abschriften enthalten den vollständigen Text, beide sehr spät (nach dem 15. Jahrhundert), und in etwa 20 Codices aus dem 11. Jahrhundert und später finden sich unterschiedliche Auszüge, wenn auch einige von ihnen sich von Aurelians Quellentexten (z. B. aus »De octo tonis«) herleiten könnten und somit eine andere von der *Musica disciplina* unabhängige textuelle Tradition haben.

Zum Inhalt • Die *Musica disciplina* besteht aus zwei unterschiedlichen Teilen. Die ersten sieben Kapitel bieten eine bunt zusammengewürfelte Einführung – die sich hauptsächlich auf Boethius, Cassiodor und Isidor von Sevilla stützt – in die Musik als eine Kunst des Quadriviums (vgl. Haggh 2001). Dieser Abschnitt beginnt mit einem »laus musicae« (Kap. 1; einem »Lob der Musik«) und behandelt ihre Entdeckung und ihren Ursprung (Kap. 2), ihre Typen (die boethianische musica mundana, humana und instrumentalis) und Einteilungen (die drei Teile Harmonik, Rhythmik und Metrik, wie Unterteilungen der musica humana) (Kap. 3 bis 4), Isidors Charakterisierung verschiedener Tonfälle der Stimme (Kap. 5), die Verhältnisse der Grundintervalle (nach Boethius' *De institutione arithmetica*, um 500) und eine knappe Zusammenfassung (nach Cassiodor) des griechischen Modalsystems (Kap. 6), schließlich die boethianische Unterscheidung von »musicus« und »cantor« (Kap. 7).

Kapitel 8 und 9 leiten den zweiten Abschnitt ein, der die zentrale Lehre des Traktats umfasst, nämlich die melodischen Regeln (»regulae modulationum«), die als »toni« oder »tenores« bezeichnet werden (vgl. auch Praefatio, S. 53). In Kapitel 8, »De octo tonis« (»Über die acht Modi«), das aus einem früheren, eigenständigen Traktat hervorgegangen zu sein scheint (in einer Quelle unter Vorbehalt Alkuin zugeschrieben), wird die wenig bekannte griechische Terminologie für das Modalsystem (»protus«, »deuterus«, »tritus«, »tetrardus«) mittels ihrer lateinischen Übersetzungen (»primus«, »secundus« usw.) erklärt und ihre Bedeutung mit griechischen Lehnwörtern illustriert, die einer Latein sprechenden Leserschaft bereits vertraut waren (z. B. »protus« mit »protomartyr«, »deuterus« mit »deuteronomium« usw.). Nachdem Aurelianus ausgeführt hat, wie die Anzahl der Modi die achtfachen Himmelsbewegungen

(der Fixsterne und der sieben Planeten) und die neun Muses (von denen die neunte den »differentiae« zugewiesen wird) spiegelt, wird das Kapitel mit einer Erörterung vier zusätzlicher Modi beendet, die auf Geheiß Karls des Großen eingeführt worden seien. Doch Aurelianus stellt im Hinblick auf diese vier zusätzlichen Modi fest, dass die Melodie »semper ad priores octo eorum revertitur« (Kap. 8; »immer zu den ersten acht zurückkehrt«), und führt zur Begründung dieser Beobachtung das Buch der Sprichwörter an (»Verschieb nicht die alte Grenze, die deine Väter gesetzt haben, 22.28). In Kapitel 9 werden dann die Modi entsprechend ihrer griechischen Intonationsformeln (»nonannoane«, »noeane«, usw.) angeführt, die erstmals in Kapitel 8 verwendet wurden, um die zusätzlichen Modi zu benennen; Aurelianus griechischem Auskunftgeber zufolge (9.4–7) sind solche Namen unübersetzbare »Ausrufe von jemandem, der jubelt« (»letantis adverbia«), die auch die »Melodie der Töne enthalten« (»tonorum in se continens modulationem«). Kapitel 10–17 behandeln ausführlich die Darstellung der Modi (was auf ein Prosa-Tonar hinausläuft), indem jeder systematisch durchgenommen wird (erster authentischer, erster plagaler usw.) und Gesänge aufgeführt werden, die den Modus (und seine Varianten) in der folgenden Reihenfolge veranschaulichen: Introitus, Offertorium, Kommunion der Messe und die Invitorien, Responsorien und Antiphonen des nächtlichen Offiziums. Kapitel 18, »Deuterologium tonorum« (»zweites Buch der Modi«), fasst die in den vorhergehenden Kapiteln genannten modalen »varietates« (genau 104 »Varietäten«) zusammen; Unstimmigkeiten zwischen den beiden Darstellungen deuten jedoch darauf hin, dass hierfür eine weitere Quelle herangezogen wurde. Kapitel 19 enthält eine in sich abgeschlossene Behandlung der Psalmtöne und folgt einer den Kapiteln 10–18 ähnlichen Struktur. Kapitel 20 schließlich rundet den Traktat mit einer Zusammenstellung verschiedener Typen liturgischen Gesangs ab, wobei Name, Funktion und Herkunft jedes Gesangs genannt werden. Das Buch schließt mit einer Wiederholung von Aurelians Aufruf an Abt Bernard und zwei anekdotischen Berichten, die Aurelians Behauptung bestätigen, dass »angeli quoque, quod Deo laudes more huiusce discipline in arce referunt sidereo« (20.31; »auch Engel im Sternenhimmel mit den Praktiken dieser Disziplin Gott Lob bringen«).

Kommentar • Als Kriterium für Aurelians Zuordnung des »tonus« zu jedem Gesang dient größtenteils dessen melodische Eröffnungsgeste (der Schlussston eines Gesangs hat hingegen keinen speziellen Status für Aurelians Klassifikation), beschrieben mit einem qualitativen, nicht tonhöhespezifischen, grammatisch hergeleiteten Vokabular. Auf ähnliche Weise leitet sich die Benennung der »Varietäten« (unterschiedlich bezeichnet als »varietates«, »diffe-

rentiae«, »definitiones« und »divisiones«) innerhalb eines jeden Modus von den melodischen Übergängen her, die nötig sind, um die Schlusskadenz des Psalmtones – das »saeculorum amen« – und die melodische Eröffnungsformel der Antiphon miteinander zu verbinden. Aurelians modale Klassifikationen und die Unterklassifizierungen ihrer »Varietäten« stimmen weitgehend mit den modalen Klassifizierungen und den »differentiae« überein, die in den frühesten notierten Tonaren bezeugt werden (z. B. in dem Regino von Prüm zugeschriebenen). Die früheste Abschrift, Valenciennes 148, enthält zwei Notenbeispiele (19.34 und 42, im Text mit dem Ausdruck »notarum formae« oder »notarum figurae« gekennzeichnet), die möglicherweise gleichzeitig mit der Abschrift des Textes entstanden sein könnten (Gushee 1975, S. 27), wie auch paleofränkische Neumen, die zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurden. Doch gibt es keinen Grund anzunehmen, dass irgendeine der Abschriften die von Aurelian tatsächlich intendierte Notation bewahrt hat. Aurelians eigene Beschreibung der von ihm verwendeten »notae« deckt sich nahtlos mit der alten grammatischen Terminologie für prosodische Akzente (»accentus acutus« und »circumflexio«), und inwieweit Aurelians »notae« der Neumennotation entsprechen (v. a. die der paleofränkischen Varietät), bleibt offen (vgl. Atkinson 2009, 106–113). Bezüglich der von Aurelian angeführten Gesänge haben Barbara Haggh und Michel Huglo die These vertreten, dass es eine stärkere Verbindung als bisher angenommen zwischen Réôme und dem Gesangsrepertoire geben könnte, das für Cluny und Dijon belegt ist, z. B. dem Dijon-Tonar (Haggh / Huglo 2007, S. 57).

Literatur M. Bernhard, Textkritisches zu Aurelianus Reomensis, in: MD 40, 1986, 49–61 • B. Haggh, Traktat »Musica disciplina« Aureliana Reomensis: provenienca I datowanie, in: Muzyka 45, 2000, 25–78 • Dies., Aurelian's Library, in: IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Ninth Meeting. Kgr. Ber. Esztergom und Visegrád 1998, hrsg. von L. Dobszay, Budapest 2001, 271–300 • B. Haggh und M. Huglo, Réôme, Cluny, Dijon, in: Music in Medieval Europe. Studies in Honor of Bryan Gillingham, hrsg. von T. Bailey und A. Santosuoso, Aldershot 2007, 49–64 • C. M. Atkinson, The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxd. 2009

Andrew Hicks

Johannes Avianus

Isagoge

Weitere Autornamen: Avianus; eigentlich: Johannes Vögler

Lebensdaten: um 1555 – 1617

Titel: Isagoge in libros musicae poeticae Ioannis Avianii, Tuntorpinatus, propediem edendos (Einleitung in die Bücher der mu-

sikalischen Komposition des Johannes Avianus aus Tonndorf, die nächsten herausgegeben werden)

Erscheinungsort und -jahr: Erfurt 1581

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 32 fol., lat.

Quellen / Drucke: Edition und Übersetzung: K.-J. Sachs, Johannes Avianus (um 1555 – 1617) und die Zeugnisse seines musikalischen Wirkens, in: AfMw 56, 1999, 276–297 [dt. Übersetzung nur vom »Prooemium«]

Johannes Vögler (latinisiert Avianus oder Avianus) wurde um 1555 in Tonndorf nahe Erfurt geboren. Er ist 1579 als Rektor einer Schule in Ronneburg (bei Gera) belegt, 1591 in derselben Funktion in Gera, 1594 als Pastor in Münchenbernsdorf (ebenfalls bei Gera), 1598 als »pastor et inspector« in Eisenberg und 1606 als Superintendent in Eisenberg, wo er am 23. Januar 1617 verstarb. Unter seinen erhaltenen Schriften finden sich sowohl neulateinische Gedichte und Dramen als auch Dichtungen, in denen Werke anderer Schriftsteller empfohlen werden (Katalog in Sachs 1999, S. 293–295). Johann Gottfried Walther erwähnt, dass Avianus, der ein großer Bewunderer Orlando di Lassos war, zu dessen Tod drei Epitaphe verfasst hat.

Zu Avianus' musikalischen Werken gehören vier Bände lateinischer Kontrafakta lutherischer Choralmelodien (*Odorum libri I–IV*, Erfurt 1581/82). Auch ein mehrstimmiges Werk von Avianus hat sich erhalten, nämlich ein einfacher homophoner Satz auf das Gedicht von Georg Mylius, *Delphica & vera pennae literatae nobilitas* (»Die Feder zielt, mit kunst formiert, ein gelerten Man gar eben«), zu Ehren von Philipp Jacob Schröter, Rektor der Universität Jena (Erfurt 1595; hrsg. in Sachs 1999, S. 291–293).

Der Titel seines einzigen überlieferten Musiktrakts, *Isagoge in libros musicae poeticae*, lässt vermuten, dass es ursprünglich als Einleitung (»isagoge«) eines umfangreichen Textes über musikalische Komposition (»musica poetica«) gedacht war, das in absehbarer Zeit (»propediem«) publiziert werden sollte. Wie Walther berichtet, plante Avianus für den Fall, dass sich Geldgeber für die Drucklegung dieser und anderer seiner Schriften fänden, mehrere Texte zu verfassen und zu veröffentlichen: ein Traktat zur »musica modulativa«, eine Einführung in die Chorleitung, ein Buch mit dem Titel *Orlandus* über musikalischen Stil, eine Abhandlung zur Komposition (»musica poetica«), einen Text zur Korrektur von Überlieferungsfehlern in musikalischen Quellen sowie die Komposition von vier- bis achttimmigen Motetten und mehrere Bände mit Messen in Parodietechnik, unter dem Titel *Aliquot Tomi Missarum nova quadam methodo ex multis harmoniis παρωδικῶς derivatarum* (Walther 1732, S. 58 f.). Der erhoffte Sponsor dürfte ausgeblieben sein, denn keiner der in einem heute verschollenen Manuskriptverzeichnis der Werke Avianus', das Walther noch einsehen konnte, belegten Texte ist über-

liefert, und er dürfte sie nie eigentlich fertiggeschrieben haben. Nichtsdestoweniger ist Avianus' publizierter Musiktraktat ein wichtiges Dokument für einen ersten Anlauf zu einer Theorie der Dreiklangsharmonik.

Zum Inhalt • Avianus' »Prooemium« zur *Isagoge* (übersetzt in Sachs 1999, S. 295–297) ist erstaunlich frei von mythologischen oder biblischen Bezugnahmen. Ausgenommen davon ist eine verborgene Referenz auf den skythischen König Anteas, der für seine Erklärung, lieber ein Pferd wiehern zu hören als einem Flötenspieler zuzuhören, verdammt wurde. Diese Geschichte, überliefert in Plutarchs *Moralia* (334B), diente für Erasmus und Melanchthon (in: *Corpus Reformatorum* 9, 1842, S. 696) als ein Sinnbild für Ungeschliffenheit. Avianus betont die Macht der Musik durch ihren Einfluss auf die Affekte und weist auf die Verantwortung weltlicher Mächte hin, die Musik zu fördern. Weiterhin bemerkt er, dass die deutschen Musiker gut daran täten, die besten ausländischen Meister nachzuahmen und moralische Botschaften für keusche Ohren musikalisch darzustellen. Avianus charakterisiert Musik als die beste Form der Erholung nach anstrengenden Studien.

Seine Betonung der Dreiklangsharmonik gründet auf Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558), wonach ein Klang, der nur aus Quinten und Oktaven besteht, monoton sei und die Ergänzung mit einer Terz eine perfekte und variantenreichere harmonische Sprache erzeuge. Zarlino bemerkte auch, dass es möglich sei, die Quinte in einem Akkord durch eine Sexte zu ersetzen, dass ein gleichzeitiges Erklängen von Sexte und Quinte jedoch vermieden werden soll. Eine direkte Verbindung zwischen Zarlino und Avianus kann allerdings nicht nachgewiesen werden. Die Theorie des Akkords aus drei Tönen stammt möglicherweise aus einer zunächst nur mündlich überlieferten Tradition.

Die ersten vier Kapitel der *Isagoge* behandeln Avianus' Theorie der Akkorde. Das 1. Kapitel beschäftigt sich mit dem Konzept des harmonischen Basses (»basis harmoniae«). Avianus' Definition von »basis« (im Unterschied zu »bassus«) bringt das Konzept von Dreiklang und Grundton durcheinander. Zunächst definiert er »basis« als diejenige Stimme, die immer am tiefsten liegt, stellt dann aber fest, dass sie auch manchmal pausieren oder in anderen Stimmen liegen kann, sogar in der höchsten Stimme. In einem polyphonen Satz beherrscht die »basis« die gesamte Harmonie, bei einer einstimmigen Melodie bezieht sie sich jedoch nur auf sich selbst, da es keine anderen Stimmen gibt, die sie regulieren kann. Obwohl Avianus Einstimmigkeit anspricht, ist seine Diskussion der »basis« v. a. in Hinsicht auf die polyphone Musik zu verstehen (homophon oder kontrapunktisch gesetzt), in der Akkorde generell aus drei Noten bestehen (eventuell in Oktaven verdoppelt). Avianus nennt diese drei Noten »basis«, »media« und »summa«.

Er lehrt, dass die »basis« auf jeder beliebigen der sieben Tonstufen stehen kann. Die drei Akkordtöne können auf drei verschiedene Arten angeordnet sein: als perfekte Konsonanzen (5-3-Akkord), als imperfekte Konsonanzen (6-3-Akkord) und als »absurde« (»absurdae«) Konsonanzen (6-4-Akkord). Avianus' Beschreibung lässt erkennen, dass er (wie Zarlino) den Begriff der Umkehrung von Akkorden noch nicht kennt, obwohl er versteht, dass die Identität eines Akkords erhalten bleibt, wenn die Terz oder die Quinte in verschiedenen Oktaven oberhalb der »basis« auftritt. Wenn ein Akkord nur aus zwei Tonstufen besteht, dann impliziert er die dritte Note.

Kapitel 5 und 6 beschreiben dissonante Intervalle und weisen auf die Notwendigkeit hin, Akzidenzien hinzuzufügen, um Dissonanzen wie eine übermäßige Quarte oder eine verminderte Quinte zu vermeiden, sei es im Verlauf einer Stimme oder innerhalb eines polyphonen Satzes. Bei der Beschreibung von Vorzeichen verwendet er die Begriffe »B cancellatum« für # und »B rotundum« für b. Er gibt seine Beispiele auch transponiert (»mutata«) in verschiedenen Tonarten an, eine Praxis, die er aus der Hexachordtheorie übernimmt.

In Kapitel 7 (»De dissonantiis molliendis«) beschreibt er, wie man Quart-Terz-Vorhalte auflöst. Sie sollen der Musik mehr »Süße« (»suavitas«) als eine Akkordfolge aus lauter Konsonanzen verleihen. In Kapitel 8 diskutiert er Durchgangsnoten, die entstehen, wenn eine Stimme eine aufwärtsstrebende Skala bildet. Kapitel 9 thematisiert verschiedene intervallische und kontrapunktische Fehler. In Kapitel 10 bespricht Avianus die drei Arten von Tactus (»perfectus«, »imperfectus«, »proportionatus«, d. h. Brevis-Tactus, Semibrevis-Tactus, ein Tactus mit drei Semibreven), eine Unterteilung, die auf Wollicks *Enchiridion musices* (Paris 1509) zurückgeht. In Kapitel 11 lernt man eine Fuge zu schreiben, was Avianus als Höhepunkt der musikalischen Fertigkeiten versteht. Kapitel 12 behandelt explizit die Transpositionen um eine Quarte oder eine Quinte, obwohl er zugleich festhält, dass Sänger in jede Tonstufe transponieren können. Schließlich diskutiert Avianus in Kapitel 13 das modale Tonartensystem, welches er auf die traditionellen acht Modi beschränkt und damit Heinrich Glareans Theorie der zwölf Töne ignoriert.

Kommentar • Avianus' Akkordtheorie, seine illustrativen Diagramme und seine Beschreibung des Grundakkords und des Sextakkords als perfekt bzw. imperfekt fanden ihren direkten Niederschlag in Joachim Burmeisters *Musica autoschediastike* (Rostock 1601). Auch Burmeister entwickelte keine Theorie der Umkehrung von Akkorden. Diese wurde erstmals in Otto Siegfried Harnischs *Artis musicae delineatio* (Frankfurt a. M. 1608) formuliert, wobei hier der Begriff »basis« eindeutig auf den Grundton

bezogen wird. Voll ausgeprägt ist diese Theorie dann bei Johannes Lippius' *Synopsis musicae novae* (Straßburg 1612).

Literatur J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Lpz. 1732 [Nachdrucke: Kassel 1935 und 2001] • B. V. Rivera, *The »Isagoge«* (1581) of Johannes Avianus. An Early Formulation of Triadic Theory, in: *JMT* 22, 1978, 43–64 • E. Apfel, *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700*, Saarbrücken 21985, Bd. 2, 662–668 • J. Lester, *Between Modes and Keys*. German Theory 1592–1802, Stuyvesant 1989 • W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= *GMth* 8/2), Dst. 1994, 203–221

Grantley McDonald

Milton Babbitt

Invariants

Lebensdaten: 1916–2011

Titel: Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: *Musical Quarterly* 46, 1960, 246–259

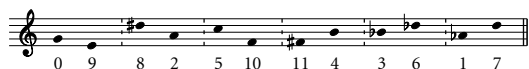
Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 14 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudruck in: *Problems of Modern Music*, hrsg. von P. H. Lang, New York 1960, 108–121 • Nachdruck in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hrsg. von S. Peles u.a., Princeton 2003, 55–69

Dieser Essay, der aus einer von der Fromm Music Foundation gesponserten Vortragsreihe hervorging, innerhalb derer Milton Babbitt im Sommer 1959 am Seminar für Advanced Musical Studies der Universität Princeton referierte, verarbeitet Erkenntnisse aus der Untersuchung der technischen Grundlagen des Zwölftonsystems, mit der Babbitt in den 1940er-Jahren als Teil seiner Promotionsarbeit an der Universität Princeton begonnen hatte. Er stellt eine erhebliche Erweiterung des Essays *Some Aspects of Twelve-Tone Composition* von 1955 dar, indem er die Prozeduren der klassischen Zwölftontechnik vollständig formalisiert und ein Berechnungsmodell für diese Prozeduren anbietet. Der frühere Essay war insgesamt weniger technisch und eher historisch angelegt, führte allerdings schon die wichtigen Konzepte der »hexachordal combinatoriality« und der »trichordal derivation« ein.

Zum Inhalt • Babbitt, der seine Beobachtungen auf der Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern gründete, stellte fest, dass sich alle Operationen des Zwölftonsystems (Transposition, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) präzise als Transformationen auf der Grundlage einer aus zwölf Integern bestehenden Menge definieren ließen: {0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11}; da von Oktaväquivalenz ausgegangen wird, können alle Berechnungen modulo 12 vorgenommen werden. Nbsp. 1, das die Reihe des Babbitt besprochenen 3. Streichquartetts op. 30

von Schönberg wiedergibt, veranschaulicht dies. Stellt man die erste »pitch class« (»Tonhöhenklasse«, S. 248), G, als 0 dar, so lassen sich in der Folge *Gis* / *As* als 1, *A* als 2 usw. darstellen (die Wahl des Registers in dem Beispiel ist selbstverständlich beliebig).



Nbsp. 1: A. Schönberg, Streichquartett op. 30, Zwölftonreihe

Intervall ist somit eine einfache Sache der Subtraktion von Pitch-class-Zahlen; z. B. beträgt das Intervall zwischen *As* und *D* $7 - 1 = 6$. Transposition ist lediglich die Addition einer Konstanten zu den Pitch-class-Zahlen; Transposition einer Reihe bspw. um eine reine Quinte würde darin bestehen, 7 (mod 12) zu jeder Pitch-class-Zahl hinzuzuzählen (z. B. T_6 von $7 = 7 + 6 \text{ mod } 12 = 1$). Umkehrung ist Subtraktion (mod 12) von der konstanten Integer 12 (z. B. I von $7 = 12 - 7 \text{ mod } 12 = 5$).

Die »invariants« des Titels sind jene Elemente oder Eigenschaften einer Reihe (oder einer Sammlung verschiedener Reihen bzw. Reihenformen), die erhalten bleiben, wenn die Reihe durch die Operationen des Systems transformiert wird. So bleibt, um den gängigsten Fall zu nennen, bei der Transposition die Intervallreihenfolge einer Reihe erhalten – diese Reihenfolge ist dann »invariant« bei Transposition (S. 256). Doch die »invariants«, um die es Babbitt v.a. geht, sind die Pitch-class-Elemente der Reihe. Nbsp. 2 zeigt die Reihe des Streichquartetts Nr. 3 von Nbsp. 1 um sechs Halbtöne transponiert (»transposed at $T = 6$ « in Babbitts Terminologie, S. 251).



Nbsp. 2: A. Schönberg, Streichquartett op. 30, Zwölftonreihe, transponiert um eine verminderte Quinte nach oben

Babbitt weist darauf hin, dass den beiden Reihen dieselbe Sammlung von aus zwei Elementen bestehenden Segmenten gemeinsam ist (»disjunct dyads« im Essay, S. 252): {0,9}, {8,2}, {5,10}, {11,4}, {3,6} und {1,7}. Dieses Phänomen, so seine Erklärung, ist ein Ergebnis der Intervalle jener sechs »dyads«; in Bezug auf die Reihe von Beispiel 1 sind dies 9, 6, 5, 3 und 6. Die beiden 6 sind unverändert unter T_6 ; die zwei 5 liegen 6 Halbtöne auseinander und transformieren sich somit unter T_6 jeweils in den anderen, gleiches gilt für die komplementären 3 und 9. Pitch-class-Invarianz bei Transposition ist daher eine Funktion des Intervalls, in diesem Fall bleibt der Pitch-class-Inhalt der sechs »dyads« erhalten, während die Anordnung dieser »dyads« permutiert wird.

In der Folge erörtert Babbitt ähnliche Fälle der Invarianz, in denen die jeweilige Transformation die Umkehrung ist, in diesem Essay als »complementation mod 12« der Pitch-class-Zahlen definiert (S. 252): 0 bleibt 0, 1 wird 11, 2 wird 10 usw.; die verbleibenden elf Umkehrungsformen werden durch Transposition erzeugt. So ist die (nicht transponierte) Umkehrung der in Beispiel 1 dargestellten Reihe: 0, 3, 4, 10, 7, 2, 1, 8, 9, 6, 11, 5. Im Zusammenhang mit der hier behandelten Umkehrung führt Babbitt das wichtige Konzept des Zyklus einer Operation ein. Jede Operation des Systems, wenn sie iterativ angewendet wird, wird irgendwann wieder zu ihrem Anfang zurückkehren. Somit ergibt die Transposition um drei Halbtöne angefangen mit 0 folgende Reihe: 0, 3, 6, 9, 0, die Babbitt als (0,3,6,9) darstellen würde. Die zwei verbleibenden Zyklen von T₃ sind (1,4,7,10) und (2,5,8,11). Babbitt hält fest, dass bei der Umkehrung mittels ungerader Zahlen transponierte Umkehrungsformen sechs Zyklen von jeweils zwei Elementen hervorbringen, während jene, die mittels gerader Zahlen transponiert werden, fünf Zyklen aus zwei Elementen und zwei aus einem Element ergeben. Zum Beispiel sind die Zyklen von IT₀: (0), (1,11), (2,10), (3,9), (4,8), (5,7) und (6); und die Zyklen von IT₁ sind: (0,1), (2,11), (3,10), (4,9), (5,8) und (6,7). Für Babbitt ist dies der Beweis, dass die »hexachordal-inversional combinatoriality« (selbst ein Typ von Invarianz), die Schönbergs reifem Werk zugrunde liegt, nur möglich ist, wenn die beiden verwendeten Reihenformen durch eine Umkehrung verwandt sind, die durch eine ungerade »index number« erfolgt (um hier Babbitts Begriff zu gebrauchen, S. 254). Die Erörterung der Umkehrung schließt mit einer ausführlichen Untersuchung verschiedener Formen dyadischer Invarianz in dem Umkehrungskanon des zweiten Satzes von Weberns Variationen für Klavier op. 27 und ihres Einflusses auf Weberns Wahl von Reihenformen.

Babbitt kombinierte Pitch-class-Zahlen mit Ordinalzahlen (die auch von null bis elf reichen und die Position einer »pitch class« in der Reihe darstellen) zu Ordinalzahl/Pitch-class-Zahlpaaren (»order number / pitch class number couples«, S. 248), in denen die erste Integer die Ordnungszahl ist und die zweite die Pitch-class-Zahl. So stellt sich die Reihe aus Nbsp. 1 in dieser Notation als (0,0), (1,9), (2,8) usw. dar. Dies ermöglichte es Babbitt, Krebs mit ähnlichen Begriffen zu definieren wie jenen, mit denen er Transposition und Umkehrung definierte: Krebs ist die Komplementierung der Ordnungszahl (und daher einfach eine Umkehrung, die auf die Ordnungszahl statt auf die Pitch-class-Zahl angewendet wird) – 0 wird 11, 1 wird 10, 2 wird 9 usw. – und die Krebsumkehrung ist die Komplementierung von sowohl Ordnungszahl als auch Pitch-class-Zahl.

Kommentar • In Babbitts zweitem bahnbrechenden Essay über das Zwölftonsystem *Twelve-Tone Invariants as*

Compositional Determinants wurde erstmals die Verwendung des arithmetischen modulo 12 als Weg vorgeschlagen, um Zwölftonbeziehungen zu verstehen. (Sein 1955 veröffentlichter früherer Beitrag *Some Aspects of Twelve-Tone Composition* ist weniger technisch und stärker historisch orientiert.) In späteren Jahren wurde dies als das »integer model of pitch class« bekannt und zum bis heute maßgeblichen Modell für anglophone Theorien posttonaler Musik. Zusammen mit Babbitts späteren Essays wurden die darin enthaltenen Gedanken von Allen Forte in seinem einflussreichen Lehrbuch von 1973 *The Structure of Atonal Music* aufgegriffen und erweitert: das erste Theorielehrbuch zu atonaler Musik auf Hochschulebene, das dazu beitrug, in den Vereinigten Staaten das Fach als standardmäßige Komponente universitärer Musikausbildung zu etablieren. John Rahns *Basic Atonal Theory* (New York 1980), ein weiteres Lehrbuch für die Hochschulen, folgt noch stärker als Forte Babbitts originalen Formulierungen. (Rahn wurde in Princeton promoviert, wo er mit Babbitt studierte.) Robert Morris' Buch *Composition with Pitch Classes* (New Haven 1987) entwickelt ausführlich und mit beträchtlicher mathematischer Gewandtheit Babbitts Konzept zyklischer Operationen.

Literatur M. Babbitt, *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*, in: *The Score* and I. M. A. Magazine 12, 1955, 53–61 • A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973

Stephen Peles

Béla Bartók

Harvard Lectures

Lebensdaten: 1881–1945

Titel: Harvard Lectures

Erscheinungsort und -jahr: postum ediert und veröffentlicht in: Béla Bartók Essays, hrsg. von B. Suchoff, London 1976, 354–392, z. T. mit vom Hrsg. ausgewählten Musikbeispielen

Textart, Umfang, Sprache: Vortrag, 40 S., engl.

Quellen / Drucke: Handschrift: Sammlung Peter Bartók, Depositum in der Paul Sacher Stiftung, Basel, 47 S. • Editionen: J. Vinton, *Bartók on His Own Music*, in: JAMS 19, 1966, 232–243 • B. Bartók, *Revolution and Evolution in Art*, in: *Tempo* 103, 1972, 4–7 • Übersetzungen, Teilübersetzung ins Deutsche: B. Bartók, *Revolution and Evolution in der Kunst*, aus dem Englischen übers. von R. Riehn, in: Béla Bartók (MK 22), hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1981, 3–10 • vollständige Übersetzung ins Ungarische: Bartók Béla Írásai [Die Schriften Béla Bartóks], hrsg. von T. Tallián, Budapest 1989, Bd. 1, 161–184

Der Ende 1940 in die USA emigrierte Béla Bartók wurde am 19. August 1942 von A. Tillman Merritt eingeladen, Anfang 1943 Vorlesungen an der Harvard University zu halten. Die Einladung war durch den 1927 gegründeten

Horatio Appleton Lamb Fund ausgesprochen worden, dessen erster Gastprofessor 1929/30 George Enescu war. Inhaltlich waren keine genauen Vorgaben gemacht worden; es wurde lediglich bestimmt, dass sechs bis acht Vorlesungen über Bartóks eigene Musik bzw. über neue Musik im Allgemeinen sowie ein Seminar mit den Studierenden über vom Komponisten gewählte Themen abgehalten werden sollten. Da seine Ernennung zum Visiting Lecturer erst Ende Oktober bestätigt wurde, konnte Bartók höchstwahrscheinlich erst im November beginnen, die acht wöchentlich einmal zu haltenden Vorlesungen zu schreiben. Die ersten drei Vorlesungen wurden am 9., 16. und 23. Februar 1943 gehalten, bevor Bartók aus gesundheitlichen Gründen (wegen seiner Leukämie) gezwungen war, die Fortsetzung abzusagen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er drei Vorlesungen vollständig ausgearbeitet und noch ungefähr die Hälfte der vierten niedergeschrieben. Eine weitere Reihe von Seminaren über Volksliedforschung konnte nicht einmal angekündigt werden.

Die Reichweite von Bartóks geplantem Unternehmen ist der merkwürdigerweise neun (statt acht) Themen aufzählenden Liste (Handschrift, S. 1) zu entnehmen, die die folgenden Titel bzw. Themen angibt: 1. Revolution und Evolution; 2. Modi, Polymodalität (Polytonalität, Atonalität [bzw.] Zwölftonmusik); 3. Chromatik (sehr selten in der Volksmusik); 4. Rhythmus, schlagzeugartige Effekte; 5. Form (jedes Werk schafft seine eigene Form); 6. Besetzung (neue instrumentale Spielweisen), Klavier (Cowell), als Schlaginstrument, Violine; 7. Tendenz zur Simplizität; 8. Pädagogische Werke; 9. Allgemeiner Geist (in Zusammenhang mit der Volksmusik; engl. als »general spirit [in connection with folkmusic]«). Offensichtlich stellten Volksliedsammlung, -forschung und Analyse die methodischen Ausgangspunkte dar. Bartók wollte nicht, wie allgemein in Theoretisierungen über neue Musik in dieser Periode üblich, nur tonale und harmonische, sondern auch rhythmische, klangliche und formale Aspekte seiner »neuen« Musik erörtern.

Zum Inhalt • Für die Vortragsreihe grundlegend ist die konzeptionelle Unterscheidung zwischen Evolution und Revolution, die vergleichbar mit einer Passage aus der *Poétique musicale* (1942) von Igor Strawinsky ist, der als Charles Eliot Norton Lecturer an der Harvard University 1939 zu Gast war, wobei Bartók die Unmöglichkeit einer umfassenden Revolution (»the elimination of all known musical sounds used until now in music«, hier und im Folgenden zit. nach der Ausg. Suchoff 1976, S. 355) betont. Unter der in seinen Schriften einzigartigen Einbeziehung von Beispielen aus der Malerei und Literatur warnt er sowohl vor Übervereinfachung (»oversimplification«, S. 356) als auch vor Überkompliziertheit (»overcomplication«,

ebd.) der Mittel. Noch im ersten Vortrag beleuchtet er das Evolutionäre im Werk seiner zwei wichtigsten Zeitgenossen, Arnold Schönberg und Strawinsky. Nach einem Rückblick auf die Musikgeschichte Ungarns im 19. Jahrhundert und in Bezug auf die neue ungarische Musik beginnt Bartók in der zweiten Vorlesung, Fragen der Tonalität, Atonalität und Polytonalität in der neuen Musik zu erörtern. Letztere bezeichnet er als akustisch unmöglich und in ästhetischer Hinsicht als Scheinmodernität und daher wertlos (»such artificial procedures have no value at all«, S. 366), da öfters nur triviale Musik und Begleitung in verschiedenen Tonarten übereinander gelegt werden (»a very hackneyed-sounding diatonic melody in, let us say, C, and [...] a very hackneyed accompaniment in F#«, ebd.). Wirkliche Atonalität hält er ebenfalls aus akustischen Gründen für unmöglich (»Real [...] atonality does not exist [...] because of that unchangeable physical law concerning the interrelation of harmonics and, in turn, the relation of the harmonics to their fundamental tone«, S. 365). Als Beitrag der osteuropäischen Volksmusik hebt er die Verwendung nicht-diatonischer Tonleitern (vgl. Nbsp. 1), anhämitonisch-pentatonischer Tonleitern (also Pentatonik ohne Halbtontschritte, besonders charakteristisch in der älteren ungarischen Volksmusik) sowie Tonleitern mit übermäßigen Sekunden hervor. Den für das Verständnis von Bartóks eigener Musik wichtigsten und originellsten Teil der Erörterungen in der zweiten und dritten Vorlesung stellen sicherlich die wahrscheinlich in Anlehnung an die von Edvin von der Nüll (vgl. S. 74) 1930 beschriebene »erweiterte Tonalität« und das von Bartók als »polymodaler Chromatizismus« (S. 365) benannte Phänomen dar: Gemeint ist damit die gleichzeitige Verwendung verschiedener modaler Skalen, die sich auf einen gemeinsamen Grundton beziehen (vgl. Nbsp. 2), eine Verfahrensweise, die das kompositorische Erfassen aller zwölf chromatischen Töne ermöglicht.



Nbsp. 1: B. Bartók, Beispiel zur zweiten Harvard Lecture: nicht-diatonische Tonleitern (Handschrift, S. 33; die letzte Skala fehlerhaft mit *b* statt *h* in Suchoff 1976, S. 363)



Nbsp. 2: B. Bartók, Beispiel zur zweiten Harvard Lecture: gleichzeitige Verwendung verschiedener Modi (oben c-phrygisch, unten c-lydisch; Handschrift, S. 41; Suchoff 1976, S. 367)

In der dritten Vorlesung schildert Bartók seine eigenen polymodal-chromatischen Melodien (»new chromaticism«, S. 376) mit Verweis auf chromatische Tonleitern in der arabischen Musik aus seiner Sammlung von Biskra und Umgebung sowie in der Volksmusik von Dalmatien. In diesem Zusammenhang beschreibt er ferner seine besondere Variationstechnik, die Verwendung der ins Diatonische ausgedehnten Form eines ursprünglich chromatischen Themas oder umgekehrt die Verwendung der ins Chromatische zusammengezogenen Form eines ursprünglich diatonischen Themas, exemplifiziert am Beispiel der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) sowie an Stücken aus dem *Mikrokosmos* (1932–1939). Schließlich bespricht Bartók in der unvollständigen vierten Vorlesung Fragen der Rhythmik unter Verweis auf Eigenheiten der ungarischen Sprache (die konsequente Anfangsbetonung der Wörter) und der osteuropäischen Volksmusik, so etwa die Unterscheidung zwischen freiem »Parlando-Rubato« und tanzartig festem »Giusto«-Rhythmus, aber auch Phänomene wie punktierter Rhythmus, häufiger Taktwechsel und asymmetrischer Rhythmus.

Kommentar • Eine vollständig ausgearbeitete Fassung von Bartóks Harvard Lectures hätte einen einzigartigen kompletten Einblick in Bartóks Werkstatt und Denkweise mit einer Themenvielfalt umfassen sollen, die in keiner anderen seiner theoretischen Schriften zu finden ist. Bartóks geplantes, aber nicht vollständig durchgeführtes Vorhaben kann inzwischen bezüglich der meisten aufgelisteten Themen unter Verwendung früherer Schriften teilweise rekonstruiert werden. Zur fehlenden Fortsetzung des vierten Vortrags kann auf den Aufsatz *Der sogenannte bulgarische Rhythmus* (1937, in: Suchoff 1976, S. 40 ff. sowie in: Szabolcsi 1972, S. 94 ff.) verwiesen werden. Bezüglich der im achten Vortrag zur Besprechung gewählten pädagogischen Werke kann sicherlich der ebenfalls handschriftlich überlieferte, wahrscheinlich 1940 verfasste und mehrmals als Lecture Recital gehaltene Vortrag, der postum unter dem Titel *Contemporary Music in Piano Teaching* (S. 426 ff.) veröffentlicht wurde, berücksichtigt werden. Zu den Themen »Form« und »allgemeiner Geist« (unter Nr. 5 und 9) können höchstwahrscheinlich Aufsätze wie der aus dem Jahr 1932 (*Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition*, in: Tallián 1989, S. 250 ff.) viele Anhaltspunkte bieten. Nr. 7 der Themenliste, »Tendenz zur Simplizität«, erinnert auffallend an Bartóks kurze, auf Französisch in *La Revue internationale de musique* erschienene Erklärung *Opinions sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine* (1938, in: Suchoff 1976, S. 516 f.). So scheint nur die für die sechste Vorlesung geplante Behandlung neuer instrumentaler Spieltechniken (schlagzeugartige Verwendung des Klaviers, Cluster; Glis-

sandi, Pizzicati usw. auf Streichinstrumenten) in früheren Schriften nicht einmal angedeutet worden zu sein.

Da der erhaltene Text größtenteils als Entwurf und Vorlesungstext vorbereitet wurde, ist eine Edition in vielen Detailfragen problematisch. Die Handschrift enthält eine Skizze der Themen (eine Seite), eine Erstfassung des Anfangs der ersten Vorlesung (4 Seiten), eine Zweitniederschrift desselben und Fortsetzung (12 Seiten) sowie eine Niederschrift der weiteren Vorlesungen (13, 8 bzw. 6 Seiten) mit vielen Revisionen. Die Handschrift enthält weiterhin die Reproduktion des von Bartók besprochenen Bildes von Piet Mondrian sowie das als Notenbeilage zu *Melos* 1921 veröffentlichte Präludium für Celesta von Josef Matthias Hauer, das ebenfalls in der ersten Vorlesung erwähnt und als Beispiel von Bartók am Klavier gespielt wurde. Suchoffs Edition in der originalen englischen Sprache dieser vom Autor für die Veröffentlichung nicht vorbereiteten, fragmentarisch hinterlassenen Vorlesungsschrift weicht bezüglich Stilistik und Grammatik, aber gelegentlich auch was die Wortwahl betrifft, vom Original z. T. unvermeidlich bedeutend ab, indem ungewöhnliche Wörter und Formulierungen Bartóks durch gewöhnliche Ausdrücke und Strukturen normalisiert und vereinheitlicht worden sind. Bartóks häufige ungarische Verweise auf vom Komponisten am Klavier vorgetragene Beispiele wurden in Fußnoten angegeben und dienten dem Herausgeber auch als Grundlage seiner öfters willkürlich oder fehlerhaft ausgewählten Notenbeispiele. Tibor Talliáns ungarische Übersetzung ist vorlagentreuer, und seine Edition enthält keine nicht von Bartók selbst beigelegten Notenbeispiele, wobei zwei weitere vorgeschlagene Beispiele aus Bartóks Volksliedübertragungen in den Anmerkungen wiedergegeben worden sind. Themenaufstellung sowie alle Musikbeispiele betreffenden Verweise Bartóks sind in der ungarischen Edition auch kritisch dargestellt und bewertet worden. Sowohl eine Faksimile-Ausgabe als auch eine kritische Edition des englischen Originaltextes dieser grundlegenden, wenn auch fragmentarisch ausgearbeiteten späten Theoretisierung der Musiksprache Bartóks wären höchst wünschenswert.

Literatur E. von der Nüll, Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik, Halle (Saale) 1930 • B. Bartók, Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge, hrsg. von B. Szabolcsi, Lpz. 1972 • B. Bartók, Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrsg. von B. Szabolcsi, Budapest 1972 • E. Forbes, A History of Music at Harvard to 1972, [Boston] 1988 • V. Lampert, Bartók at Harvard University as Witnessed in Unpublished Archival Documents, in: SM 35, 1993/94, 113–154 • L. Vikárius, Béla Bartók als Theoretiker, in: Musicologica Istitopolitana 12, 2016, 129–160

László Vikárius

Heinrich Baryphon

Pleiaden

Weitere Autornamen: Pypgrop, Pipegrop

Lebensdaten: 1581–1655

Titel: Pleiades Musicae, Quae In Certas Sectiones distributae praecipuas quaestiones Musicas discutiunt, & Omnia, quae ad Theoriam pertinent, & Melopoeiae plurimum inserviunt ex veris fundamentis Mathematicis exstructa, Theorematis septenis proponent, exemplis illustrant, & coram iudicio rationis & sensus examinant, studiosis non solum Musices, verum etiam Matheos scitu necessariae & lectu iucundae (Musikalische Pleiaden, die in genau abgetrennten Sektionen die wichtigsten Fragen der Musik behandeln und alles, was die Theorie betrifft und v.a. der Komposition dient, aus den wahren Grundlagen der Mathematik herleiten, in je sieben Theoremen vorstellen, mit Beispielen erläutern und nach dem Urteil des Verstandes und der Sinneswahrnehmung prüfen, nicht nur für Studierende der Musik, sondern auch der Mathematik notwendig zu kennen und angenehm zu lesen)

Erscheinungsort und -jahr: Halberstadt 1615

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [14], 96 S., lat.

Quellen/Drucke: Neudruck: Henrici Baryphoni Plejades Musicae [...], hrsg. von H. Grimm, Magdeburg ²1630 [stark erw.; zusammen mit der 2. Aufl. von Seth Calvisius' *Melopoia*; Digitalisat: SBB] • Digitalisat: SBB

Heinrich Baryphon gilt als Musiktheoretiker, in dessen Arbeiten sich der Umbruch von einem kontrapunktisch-vokalen zu einem harmonisch-instrumentalen Denken abzeichnet. Neben Seth Calvisius, den er als seinen Lehrer bezeichnete, und den jüngeren Zeitgenossen Johannes Lippius und Johann Crüger trug er dazu bei, die *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) Gioseffo Zarlinos zu verbreiten und mit einem eigenen Profil zu versehen. Dabei scheint die originelle Struktur der *Pleiaden*, die im Stil eines Katechismus den Text in immer wieder sieben Fragen oder Theoreme unterteilt, der Verbreitung zunächst gedient, letztendlich aber auch geschadet zu haben, da die Systematik den Autor zu Gedankengängen und Artikulationen zwingt, die das Werk hermetisch sehr für sich stehen lassen. Die sieben Kapitel sind aufgrund der den antiken Pleiaden zugeordneten Siebenzahl und v.a. in Überbietung der Sechszahl (»senario«) Zarlinos mehr aus metaphysischen denn aus inhaltlichen Gründen in wiederum sieben Teile geteilt. Diese fraktale Anlage zwingt die eigentliche Kompositionslehre des Lehrgangs in ein einziges Unterkapitel, sodass Baryphon weniger eine musica poetica als vielmehr eine sehr gründliche Intervalllehre vorlegt. Im 17. Jahrhundert war das Lehrwerk durchaus populär. Es wurde von Koryphäen wie Calvisius, Michael Praetorius und Samuel Scheidt gelobt, bereits 1630 besorgte Heinrich Grimm eine stark erweiterte und praxisorientiertere Auflage.

Zum Inhalt • Nach einer Widmung an den Halberstädter Domherrn Joachim Johann Georg von der Schulenburg

fügt Baryphon am Ende des Vorworts ein Inhaltsverzeichnis mit Seitenzahlen an, sodass die sieben als Pleiaden bezeichneten Kapitel auch isoliert gelesen werden können, da sie zwar aufeinander aufbauen, aber Inhalte früherer Kapitel akkumulierend zusammenfassen. Die programmatische erste Pleiade bildet eine Ausnahme, da sie »einschlägige Fragen« (»quaestiones illustres«) der Musik problematisiert und dabei Kenntnisse voraussetzt, die erst in späteren Kapiteln erklärt werden. So geht es v.a. um die kategoriellen und klingenden Unterschiede zwischen der alten pythagoreischen Intervallbestimmung, die der Autor »diatonisch« nennt, und der neuen Lehre nach Zarlino, die sämtliche Konsonanzen nicht arithmetisch, also durch Addition und Subtraktion, sondern aus dem harmonischen Mittel des jeweils nächstgrößeren Intervalls gewinnt, und die er als »syntonisch« bezeichnet. Auch die weiteren Leitfragen, ob das Gehör oder der Verstand ausschlaggebend für die Bewertung von Proportionen sind oder ob die Quarte eine perfekte Konsonanz ist, sind für seine Zarlino-Rezeption spezifisch, die in der zweiten Pleiade mit der Erweiterung des »senario« auf den »septenario« eigentlich beginnt, indem er den »numeri harmonici« Zarlinos (1, 2, 3, 4, 5, 6) noch die Acht hinzufügt, um auch die kleine Sexte (8:5) unter die einfachen Konsonanzen rechnen zu können. Dies ist insofern wichtig, als zusammengesetzte Intervalle für ihn fast synonym mit Oktaverweiterungen sind, was ein Indiz für seine vollstimmig-akkordische Vorstellung von mehrstimmiger Musik (»harmonia«, S. 18) ist.

Die dritte Pleiade behandelt mathematische Grundlagen und ist auf das Berechnen von Intervallen spezialisiert: So ist »radicatio« eine Rückführung erweiterter Verhältniszahlen auf ihre einfache Form (»kürzen«), aus der Vielzahl der bei Zarlino aufgeführten Proportionen werden v.a. die superpartikulare und die superpartiente Proportion erläutert, die für die Bestimmung der Terzen und Sexten wichtig sind. Die »mediatio«, also das harmonische Mittel, ist bei der für die »scala syntona« (sinngemäß: natürlich-harmonische Stimmung) besonders wichtigen Erklärung des harmonischen Mittels sehr genau. Vergleichsverfahren werden v.a. auf die Unterschiede zwischen pythagoreischer Stimmung und der neuen, theoretisch auf harmonischer Teilung beruhenden Stimmung zugespielt. Dabei besteht die Funktion der »mediatio harmonica« nach einer im 16. und 17. Jahrhundert gängigen Erklärung darin, durch Erweiterung der äußeren Terme der arithmetischen Teilung den Mittelwert derart verschieben zu können, dass das jeweils tiefere Intervall auch das größere ist (z. B. teilt sich die Quinte 3:2 arithmetisch 6:5:4, also in eine kleine und eine große Terz, harmonisch hingegen in 15:12:10, also in eine große und eine kleine Terz).

In der vierten Pleiade, in der es in sieben mal sieben Theoremen um Konsonanzen geht, ist v.a. interessant, dass die Quarte in die perfekten Konsonanzen eingeordnet wird, auch hier in Abhängigkeit von der »series harmonica« (»harmonischen Reihe«) der Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, wo sie bereits an dritter Stelle erscheint und sich im Verhältnis 6:8 wiederholt.

Die in der fünften Pleiade aufgestellte Dissonanzlehre ist wegen der Unterscheidung des großen und kleinen Halbtons von Bedeutung, da der große Halbton (16:15), der bei Abzug des Ditonus (5:4) von der Quarte ermittelt wird, dem heutigen Verständnis des diatonischen Halbtons entspricht, der kleine Halbton (25:24) hingegen dem heutigen Verständnis des chromatischen Halbtons. Baryphon ist allerdings weit entfernt davon, Zarlinos differenzierte Temperaturen durch Teilung des syntonischen Kommas, der Differenz zwischen pythagoreischer Terz (vier reine Quinten, von denen zwei Oktaven abgezogen werden) und dem Ditonus 5:4, zu übernehmen, und geht auf die Probleme der Inkongruenz von reinen Quinten, reinen Oktaven und reinen Terzen auch nur flüchtig ein. Stattdessen bindet er den kleinen Halbton 25:24, als Differenz zwischen großer und kleiner Terz, sozusagen als Stilmittel an das genus chromaticum, also an Harmoniefolgen mit alterierten Terzen und Sexten.

Die sechste Pleiade über die Fortschreitungen von Konsonanzen ist eine sehr kurz gefasste Kontrapunktlehre, in die über die Vorhaltdissonanz der Quarte allerdings auch Klauseldissonanzen integriert sind, und die – vermittelt über den »natürlichen Sitz der Konsonanzen«, also eine Registeranbindung, die für perfekte Konsonanzen im Bass und für imperfekte Konsonanzen in den oberen Stimmen gilt – sogar eine Art moderne Klanglehre enthält, die vermutlich auf das 18. Kapitel der *Melopoia* (Erfurt 1592) des Calvisius zurückgeht (»loci proprii consonantiarum«). Als Beispiel für Quartparallelen ist der Fauxbourdonsatz erwähnt (S.80f.), den Baryphon aber nicht schätzt, da sich diese traditionelle Mixtur in ihren Intervallverhältnissen überhaupt nicht nach den Gesetzen der »series harmonica« verhält. Am Ende dieser Pleiade (S.91) verweist Baryphon auf Calvisius und Zarlino, die zu diesem Thema gründlicher gearbeitet hätten, und kündigt eine eigene *Musica poetica* an, in der er den Zusammenhang zwischen Klängen und Affekten behandeln werde.

Die siebte Pleiade zeigt die Einrichtung der sieben Konsonanzen nach natürlich-harmonischer Stimmung am Monochord.

Kommentar • An Praetorius' Veröffentlichung eines Publikationskatalogs im dritten Teil des *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel ²1619), von dessen 16 Titeln Baryphon möglicherweise nicht viel mehr als die *Pleiaden* veröffentlichen konnte, ist seine Bekanntheit ebenso abzulesen wie

an der später erfolgten kritischen Rezension durch Mattheson (*Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721, Kap. 4, S.582–651). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde Baryphons Konzentration auf Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse in mehrstimmigen Klängen, die v.a. der Anlage des Buches geschuldet ist, als Symptom eines modernen harmonischen Verständnisses von Mehrstimmigkeit gegenüber dem älteren »vocalen Prinzip« gedeutet, was den Text allerdings intentional auslegt (Gehrmann 1891, S.479).

Literatur H. Gehrmann, Johann Gottfried Walther als Theoretiker, in: VfMw 7, 1891, 468–578 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994 • Ders., Art. Baryphonus, Henricus, in: MGG2P 2 (1999), 421–423

Ariane Jeßulat

Heinrich Bellermann

Contrapunct

Lebensdaten: 1832–1903

Titel: Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1862

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVIII, 367 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke [umgearbeitet und erw.]: Berlin ²1876 • Berlin ³1887 • Berlin ⁴1901 [maßgebliche Ausg.]

Heinrich Bellermanns *Contrapunct* markierte 1862 einen Durchbruch in der Rekonstruktion der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts. Dessen zweite Hälfte als »Blütezeit des A-capella-Gesanges« (⁴1901, S.VI) bildet den Fixpunkt der Untersuchung, die den Umfang einer Satzlehre übersteigt. Mit der »noch recht unvollkommenen Gestalt« der ersten Auflage von 1862 zeigte sich der Autor später unzufrieden; insbesondere »das wichtige Kapitel über den Rhythmus« hatte er dort vermisst (⁴1901, S.XVI). In der Folge erschien das Buch bei Springer in ergänzten Auflagen, schließlich zwei Jahre vor Bellermanns Tod in der letzten Fassung (⁴1901, nach der hier zit. wird), mittlerweile als *Der Contrapunct*. Das Buch ist in allen Auflagen August Eduard Grell gewidmet, dem Direktor der Berliner Sing-Akademie.

Zum Inhalt • Bellermann gliedert das Werk in eine Einleitung und zwei Teile. Mit der Aussage »Musik ist Gesang« bestimmt er apodiktisch und folgenreich den Ausgangspunkt. Nur im Gesang sei »der Mensch selbst im Stande, ohne fremde Hülfe, ohne Hinzunahme eines Instrumentes u. dergl. Musik zu machen« (S.1). Gesang äußere sich in der Melodie, Mehrstimmigkeit im »Nebeneinandergehen einstimmiger Melodien [...], nicht aber aus bereits fertigen Akkorden oder Symphonien, die man hintereinander stellt« (S.3). Daraus entwickelt er die Elemente, stets in

weiltäufiger historischer Herleitung. Früh kommen Dinge in den Blick, die im 19. Jahrhundert exotisch anmuten mussten und die Bellermann mit aktuellen Gegenständen vermischt: Zu Beginn beschreibt er noch die antike fünfzeitige Metrik als »γένος ἡμιόλιον« (S. 5), darauf folgend erläutert er die Notenwerte am Beispiel von *Heil dir im Siegerkranz* (S. 9). Die »Benennung der Töne« (Kap. 4, S. 30–42) geschieht mit Rekursen ebenso auf moderne Oktavbezeichnungen wie auf die Hexachorde (besonders S. 38), die Notation führt ihn von antiken Buchstabenschriften über das Dasia-System bis zu Tabulaturen und Mensuralnoten. Wesentlich ist sein Rekurs auf die alten Tonarten, die er – nachdem sie seit Luigi Cherubini und Johann Georg Albrechtsberger durch die modernen ersetzt waren – als Basis des Kontrapunkts restituiert. Dabei bezieht er sich nicht nur auf die in seinen Worten »Christliche«, sondern erwähnt auch die ältere Zuordnung der »Griechischen Benennung« (S. 99). In solchen Momenten ist die Schrift mehr ein musik(theorie)geschichtliches Nachschlagewerk als ein Lehrbuch, das vieles freilich nur im Vorübergehen anspricht. Bellermanns Geschichtsbild konturiert sich, wenn er »die neuere Musik« ab dem 17. Jahrhundert ansetzt, Georg Friedrich Händel und die Brüder Graun also hinzurechnet, die in anderen Traktaten prototypisch für das Alte standen (S. 104 f., besonders S. 105).

Der Lehrgang beginnt mit dem einfachen Kontrapunkt. Er richtet sich streng nach Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725). Wieder schaltet Bellermann eine historische Einführung zum »Wesen des einfachen Kontrapunktes« (S. 129) vor. Dort definiert er Stimmführungsregeln, nicht ohne beim »Quintenverbot« einen Seitenhieb auf die Satzlehre der Neuzeit anzubringen: »Einige halten es für überflüssig und wollen es ganz abgeschafft wissen; das sind diejenigen, denen Schule und Kunstgesetze überhaupt ein Ärgernis sind und die für ihre kunst- und formlosen Instrumentalkompositionen auch dergleichen nicht nötig haben« (S. 142). Neuzeit, Instrumentalmusik und Verfall sind miteinander kurzgeschlossen. Die folgenden Erörterungen beziehen sich in der Einteilung der fünf Arten des Kontrapunkts ebenso wie in der Wahl der Exempla auf Fux: Fast alle seiner Beispiele kehren wieder, ergänzt durch weitere Ausschnitte und Aufgaben. So geht Bellermann nacheinander für den zwei-, drei- und vierstimmigen Satz vor; das Fux'sche Modell bleibt weitgehend intakt. Doch steht am Schluss des 1. Teils ein Kapitel »Vom vierstimmigen Choralatz«, in dem »Choräle« (– darunter verstehen wir hier die Melodien unserer protestantischen Kirchenlieder –) streng der diatonischen Tonleiter gemäß vierstimmig auszusetzen« sind (S. 271).

Der 2. Teil gilt Nachahmung, Fuge und doppeltem Kontrapunkt. Entgegen den Usancen der Zeit macht Bel-

lermann nicht den Kanon zum Ausgangspunkt; im Passus zu den Nachahmungen lässt er Imitationen ohne kanonische Weiterführung üben. Provozierend wirkte zur Entstehungszeit das Kapitel zur Fuge: Statt Johann Sebastian Bach als Muster zu wählen (bei dem er den ersten Schritt erkannte, »die alte strenge Schule zu verlassen«, S. IX), bringt Bellermann Ausführungen zu Vokalfugen in alten Tonarten. Doppelten Kontrapunkt führt er im Zusammenhang mit der A-cappella-Doppelfuge ein, die »Fuge mit drei Themen« (S. 407 ff.) wird an einem Fux'schen Beispiel vorgestellt. Sodann wendet sich Bellermann kurz dem Kanon zu, um bald zu fünf- bis achttimmigen Sätzen überzuwechseln. Es folgt das für die Editionspraxis lange Zeit normative Kapitel »Vom Unterlegen der Textworte« (S. 447–458), das die Verbindung von Musik und Sprache unterstreicht. Erst danach, in einem Abschnitt »Über die Beantwortung des Themas in der modernen Fuge« (S. 459 f.), gibt es so kursorische wie kuriose Bemerkungen zu Bach und zur Instrumentalmusik. Kurios sind sie, insofern Bellermann darin in eben den Fehler verfällt, den er bei anderen moniert: Auch er verwechselt Historisches mit Natürlichem. Da für ihn Grundsätze der Theorie des 16. Jahrhunderts überhistorisch gültig scheinen, misst er Bachs Themenantworten an der Hexachordlehre. Differenzen erscheinen ihm als Fehler.

Anders als defizitär könnte die Instrumentalmusik in Bellermanns Augen ohnehin kaum sein. Das Vorwort zur zweiten Auflage von 1876 stellt sein Geschichtsmodell einer Blütezeit mit nachmaligem Sündenfall vor, der eine Phase der Degeneration eingeleitet habe. Den Bruch sah er in der Emanzipation der Instrumentalmusik. Sie habe die Musik entmenslicht. Sei nämlich der Gesang der Ursprung der Musik, so definiere er zugleich ihre »natürliche Grenze«. Was jenseits liegt, könne »das Ohr des Menschen nicht mit Sicherheit auffassen« (S. XII). Instrumentalmusik habe nur dann Wert, »so lange sie sich [...] in den bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges hält und von jenem ihre Gesetze ableitet« (S. XIV).

Bellermann deutet seine Anfangsbemerkung also radikal; »Musik ist Gesang« wird nicht zur Floskel, die vom Singen der Instrumente außer Kraft gesetzt würde. Jenes »ist« versteht er vielmehr als überzeitlich. So erscheint die Instrumentalmusik als Irrweg (und in diesem Punkt trifft er sich mit dem Widmungsträger Grell). Stattdessen gibt Bellermann zu einer Zeit, in der Fux' *Gradus ad Parnassum* nur noch für Spezialisten greifbar war, einen auf diesem Lehrwerk aufbauenden Kurs zum Konstrukt eines reinen Satzes der Vokalpolyphonie mit ausufernden Bemerkungen zur historischen Genese. Es handelt sich, schlagwortartig gesagt, weniger um das Buch eines Satzlehrers als um das eines Gelehrten, dessen Freude unver-

kennbar ist, all sein (mit Friedrich Nietzsche gesprochen) antiquarisches Wissen zu einer Art von Musik auszubreiten, deren Grundsatz er als überzeitlich gültig erachtet.

Kommentar • Nichts macht die Radikalität von Bellermanns Methode so evident wie die Kritik, die das Buch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erfuhr. Zwar bringe Bellermann »bedeutend Anregendes«, v. a. jedoch »so viel Einseitiges«, dass *Der Contrapunct* »nur ein bedingtes Interesse« verdiene (NZfM 58/15, 1863, S. 127; gezeichnet mit »ß—«, ebd., S. 128). Bellermanns Fragestellungen stehen quer zu den in den 1860er-Jahren zu beobachtenden Systematisierungstendenzen und zu Konzeptionen, die teleologisch auf die Dur-Moll-Tonalität hinführen. Angekreidet wird ihm der Rekurs auf die alten Tonarten, wenn doch ein Lehrbuch »eine klare Anschauung unserer heutigen Tonverhältnisse« (ebd., S. 127) geben solle. Dass Bellermann den Kanon nicht als Vorbereitung zur Fuge lehrt, sei ein Rückschritt; Johann Anton André und Ernst Friedrich Richter hätten gezeigt, wie man es besser macht. Vielsagend ist der Einwand gegen seine These vom konsonanten und dissonanten Doppelcharakter der Quarte: »Die Quarte der Tonart ist Unterdominante der Tonika, und als solche in unserem Harmoniesystem von großer, wesentlicher Bedeutung; sie gehört nach Hauptmann's *Natur der Harmonik und Metrik* zu den drei Grundpfeilern [...] unseres ganzen Systems, und wird als solche nie eine dissonante Bedeutung annehmen, sondern stets reine Consonanz bleiben« (ebd., S. 128). Hier kollidieren zwei Dogmen mit Absolutheitsanspruch.

Gleichwohl hatte das Buch auf die Kompositionspraxis unverkennbaren Einfluss, gerade in der katholischen Kirchenmusik im Umkreis des Cäcilianismus: Wiederholt werden im Katalog des Cäcilienvereins satztechnische Konstellationen oder die Unterlegung von Vokaltextran an Bellermanns Regelwerk gemessen. Ob das in seinem Sinne war, bleibt angesichts der Vorbemerkung, er möchte »keineswegs«, dass die Musik »jene alte Gestalt wieder« erhält, fraglich (S. VI f.). Zwar wollte er mit seiner Schrift erzieherisch wirken und empfiehlt deren Lektüre »recht eigentlich für den künftigen Gesanglehrer«, der jene Prinzipien weitertragen könne (*1901, S. XIV, Vorw. zur 2. Aufl.). Doch geht es mehr um das Prinzip des Gesangs als um die technischen Mittel. Seine Motette *Wie der Hirsch schreiet* entfernt sich jedenfalls deutlich von der im *Contrapunct* vorgestellten Theorie.

Dass man Bellermanns *Contrapunct* die Entstehungszeit im 19. Jahrhundert anmerkt, dass er sich in der Fülle des Stoffs verzettelt, das Missverständnis der klassischen Vokalpolyphonie provoziert, die Palestrina-Legende nährt (indem er Palestrina neben Orlando di Lasso zur unbedingten Autorität erklärt, neben dessen »gewaltigem Genie«

und »tiefem künstlerischem Sinn« alles andere verblasst, S. VI) und seine Zielgruppe nicht definiert, wären zu billige Vorwürfe. Schwerer wiegt, dass Bellermanns historische Orientierung bloß einen zum Absolutum gesetzten Fixpunkt durch einen anderen ersetzt.

Bellermanns Kontrapunktlehre blieb bis in die 1920er-Jahre in Gebrauch. Im folgenden Jahrzehnt wurde das Buch von Knud Jeppesens *Kontrapunkt* (Kopenhagen 1930) verdrängt. Sein *Contrapunct* gab dem Fach gleichwohl einen wesentlichen Impuls. Im Konzept einer historisch informierten Satzlehre und Musiktheorie wirkt er bis heute fort.

Literatur C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 2: Deutschland (= GMth 11), Dst. 1989 • P. Lüttig, *Zwischen Theorie und Praxis. Die Motette ›Wie der Hirsch schreiet‹ von Heinrich Bellermann*, in: *Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von M. Falletta und W. Kirsch, Kassel 1995, 101–112 • I. D. Bent, ›Steps to Parnassus‹, *Contrapuntal Theory in 1725*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 554–602

Christoph Hust

Angelo Berardi *Ragionamenti*

Lebensdaten: um 1636–1694

Titel: *Ragionamenti musicali* (Musikalische Überlegungen) / [4. Tl. der ›Ragionamenti‹ mit eigenem Titelblatt:] *Aggiunta di D. Angelo Berardi, [...] alli suoi ragionamenti musicali, nella quale si prova, che la Musica è vera, e reale Scienza* (Ergänzung von D. Angelo Berardi [...] zu seinen musikalischen Überlegungen, in welcher bewiesen wird, dass die Musik wahre und wirkliche Wissenschaft ist)

Erscheinungsort und -jahr: Bologna 1681

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 190 S. [*Ragionamenti*], 34 S. [*Aggiunta*], ital.

Quellen / Drucke: Edition: Hrsg. von A. Innocenzi, Perugia 2006 • Digitalisat: BSB

Bereits durch die Bezeichnung »ragionamenti« im Titel dieses Buches wird deutlich, dass es sich weder um eine Kompositionsanleitung noch um eine allgemeine Musiklehre handelt. Vielmehr philosophieren die beiden »interlocutori« (»Gesprächspartner«) Felice und Giuseppe in vier »dialoghi« über Aspekte der Musik in ihren unterschiedlichen Darstellungsformen. Durch biographische Hinweise wird deutlich, dass sich hinter Felice Berardi selber verbirgt. Der kann zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine erfolgreiche Karriere als Komponist zurückblicken und tritt in den dialektischen Diskursen als erfahrene Autorität auf. Als Theoretiker hat er sich dagegen bisher erst einmal hervorgetan. Es werden die *Discorsi musicali* (S. 20) bzw. *Dicerie musicali* (S. 25, 45, 59 und 89) erwähnt, die in Viterbo 1670 gedruckt wurden, als Berardi dort Kapell-

meister war. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen beiden Schriften um ein und dasselbe, heute verschollene Werk. Dort sei die allgemeine Musiklehre bereits abgehandelt worden. Die *Ragionamenti* sind jedoch nicht als ein darauf aufbauendes Werk zu verstehen: Die Überschriften der »dialoghi« geben diesen realen Gedankensprüngen nachempfundenen Assoziationsketten nur eine thematische Richtung vor. Zentral sind dabei Überlegungen zu den Entwicklungen der zeitgenössischen im Vergleich zu älterer Musik, die auch in Berardis späteren Büchern immer wiederkehren. Das Wort »ragionamento« soll also auch nicht mit Ratio, dem zentralen Begriff der Streitigkeiten zwischen Prima und Seconda pratica, in Verbindung gebracht werden. Vielmehr stellt Felice alias Berardi klar, dass er sich zwar als Komponist dem Stile antico verpflichtet fühlt, an dessen prinzipieller Gültigkeit er keine Zweifel hegt. Auf diesem aber fußt die zeitgenössische Musik, die sich mit neuen Gattungen und Ausdrucksformen berechtigterweise Bahn bricht. Berardi versucht, diese zu klassifizieren und v. a. Beurteilungskriterien zu entwickeln.

Zum Inhalt • Der erste »dialogo« beinhaltet die Definition, die Unterteilung und den Ursprung der Musik nach Aristoteles, Cicero und Augustinus. Hier wie auch durch die Klassifizierung der Musik als die führende der freien Künste wird Berardis Konzept erkennbar: Die Autoritäten werden zwar noch zurate gezogen, und auch der Anteil der spekulativen Musiktheorie ist noch relativ hoch, doch wird er darauf reduziert, was für die zeitgenössische Musik von Relevanz ist.

Im zweiten »dialogo« geht es um die »nobiltà« (»Noblesse«) der Musik und ihre Wirkungen. Giuseppe kritisiert zunächst die zeitgenössische Musik, da sie im Gegensatz zu älterer Musik wenig oder gar nicht in der Lage sei, Affekte hervorzurufen. Felice räumt zwar ein, dass es durchaus »incapaci d'armonia« (»in der »armonia« Unfähige«, S. 68) gebe, nennt aber einige Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts (u. a. Marin Mersenne, S. 89), welche den tieferen Sinn von Musik durchaus philosophisch zu durchdringen vermögen, und nimmt die Komponisten in Schutz. Deren Werke seien z. T. von höchster Perfektion, nur müssten auch die Zuhörer bereit und entsprechend gebildet sein, sich darauf einzulassen.

Im dritten »dialogo« wird die Harmonie der Welt, die Unterschiedlichkeit der Stile und der Kontrapunkt thematisiert. An dieser Zusammenstellung zeigt sich, wie wenig Berardi die Gegenüberstellung von Altem und Neuem scheut. So folgt er den alten Schriften in der Unterteilung der Musik in »mondana«, »humana« und »instrumentale«, lässt allerdings die terrestrischen Erscheinungen in musikalische Entsprechungen münden. So seien die Pole die Schlüssel, die Mensurangaben die Tierkreiszeichen, und

Gott gibt den Takt an. Dieses Ordnungsprinzip nun fast logisch fortsetzend, unterteilt er die zeitgenössische Musik in drei Stile: »da chiesa«, »da camera« und »da teatro«, wobei die ersten beiden wiederum in vier bzw. zwei weitere Untergruppen zerfallen. Diese lassen sich an Gattungen festmachen, wofür er einige dafür repräsentative Komponisten nennt. Dadurch wird seine Unterteilung erkennbar in eine ältere (mit Komponisten wie Josquin Desprez, Adrian Willaert und Giovanni Pierluigi da Palestrina) und eine neuere (mit Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, Bernardo Pasquini) Stilistik, als deren Merkmale insbesondere der Gebrauch des Generalbasses und der konzertierende Stil hervortreten. Der »stile rappresentativo cioè da Teatro« wird dagegen nicht weiter unterteilt. Seine charakteristischen Elemente, singend zu sprechen und sprechend zu singen, sowie die bewusste Integration von Gestik und Mimik gehören ja per se zum neueren Stil. Berardi gelingt es, die stilistische Vielfalt durch unterschiedliche soziale Funktionen, den Wandel des Verhältnisses von Musik und Wort und technische Möglichkeiten zu erklären, ohne dabei den früheren, weniger differenzierbaren Stil abzuwerten. Beide existieren gleichberechtigt nebeneinander.

Giuseppes Fragen zum Kontrapunkt geht Felice nur bedingt nach, da sie »in Campagna« seien und man dafür Feder, rastriertes Papier und Tinte brauche (S. 146). So belässt er es bei ein paar allgemeinen Klassifizierungen, mit Bleistift skizzierten Satzregeln und dem Verweis auf seine eigenen Psalmvertonungen (S. 149), welche durchaus mit »bizarrie« und »variazioni« angereichert seien, also dem neueren Stil Rechnung tragen. Am Ende dieses »dialogo« findet sich ein Verzeichnis von 136 Autoren mit Anmerkungen, ob diese sich spekulativ und / oder praktisch mit Musik auseinandergesetzt haben.

Der vierte »dialogo«, versehen mit eigenem Titelblatt und Vorwort, ist als »aggiunta« gekennzeichnet. Expliziter als zuvor löst sich Berardi hier von dem im Quadrivium verankerten spekulativen Teil der Musik. Musik sei jetzt keine ars mehr, sondern durch ihre Klassifizierbarkeit eine scientia, eine Wissenschaft.

Kommentar • Berardis Klassifizierung lehnt sich an die theoretischen Werke seines Lehrers Marco Scacchi an, erweist sich jedoch durch die Erweiterung mit ästhetischen und ethischen Überlegungen als originell. Denn neu an der Musik seit 1600 ist ja auch der »effetto«, der nicht nach festgelegten Regeln beurteilt werden kann, weswegen diese hier auch in den Hintergrund treten. Der Leser scheint vielmehr aufgefordert, selber ein kritisches Urteilsvermögen auszubilden.

Literatur K.-F. Waack, Angelo Berardi als Musiktheoretiker, Diss. Univ. Kiel 1956 • R. Groth, Zur Musiktheorie Angelo Berardis,

in: Mth 4, 1989, 157–160 • P. Bellini, Angelo Berardi. Rapporti tra teoria e composizione nella seconda metà del Seicento, in: Rivista internazionale di musica sacra 16, 1995, H. 1, 5–120 sowie H. 2, 269–429

Angelika Moths

Hector Berlioz

Traité

Lebensdaten: 1803–1863

Titel: Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, contenant le tableau exact de l'étendue, un aperçu du mécanisme et l'étude du timbre et du caractère expressif des divers instruments, accompagné d'un grand nombre d'exemples en partition, tirés des Œuvres des plus Grand Maîtres, et de quelques ouvrages inédits de l'Auteur. Dédié à sa majesté Frédéric Guillaume IV. Roi de Prusse. Par Hector Berlioz. Œuvre 10^{me} (Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Mit 70 Notentafeln und vielen in den Text gedruckten Beispielen; Übersetzung nach Dörfel 1864)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1844

Text, Umfang, Sprache: Buch, 289 S., frz.

Quellen/Drucke: Neudruck: Paris ²1855 [erw.] • Edition: Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works, Bd. 24, hrsg. von P. Bloom, Kassel 2003 [maßgebliche Edition] • Übersetzungen: Instrumentationslehre, übers. von A. Dörfel, Leipzig 1864 [von Berlioz autorisiert] • Große Instrumentationslehre, übers. von D. Schultz, hrsg. von F. Weingartner, Leipzig 1904 • Instrumentationslehre, 2 Bde., übers. von A. Dörfel, hrsg. von R. Strauss, Leipzig 1905 [Dörfels Übersetzung von 1864 von Richard Strauss erw.] • Digitalisat: Gallica

Der *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* von Hector Berlioz gilt gemeinhin als Grundlegung der Instrumentationslehre, hat aber gleichwohl Vorläufer. Zu erwähnen sind hier v. a. zwei Werke von Jean-Georges Kastner, der *Traité général d'instrumentation* (Paris 1837) und der diesen ergänzende *Cours d'instrumentation* (Paris 1839). Ein wesentliches Merkmal des *Traité* von Berlioz und zugleich die entscheidende neue Qualität in der Behandlung des Gegenstands – das besondere Interesse für das Ausdruckspotenzial der Instrumente – ist bei Kastner (auf dessen *Traité* Berlioz verweist) vorweggenommen.

Berlioz' *Traité* ist die revidierte Fassung einer Artikelserie, deren 16 Folgen 1841 und 1842 in der *Revue et gazette musicale de Paris* unter dem Titel *De l'instrumentation* erschienen waren. 1855 wurde eine Neuausgabe des *Traité* aufgelegt, die um einen Teil über neue Instrumente, darunter die Saxophone und Saxhörner, sowie um das Kapitel »Der Orchesterdirigent. Theorie seiner Kunst« (»Le chef d'orchestre. Théorie de son art«, ²1855, S. 299) und damit einen neuen Abschluss erweitert war.

Als Ziel seines Werkes nennt Berlioz die Angabe des Tonumfangs (»étendue«) der Instrumente und ihre technische Beschreibung, ferner das Studium ihrer Klangfarbe (»timbre«), ihres besonderen Charakters und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten und schließlich der besten bekannten Verfahren ihrer Zusammenstellung. Darüber hinauszu-gehen, schreibt Berlioz, würde bedeuten, »den Fuß ins Reich der Inspiration zu setzen, wo nur das Genie Entdeckungen machen kann, dem allein gegeben ist, es zu durchstreifen« (orig. S. 6). Die Annahme liegt nahe, dass Berlioz in dieser romantischen Tabuzone auch die Fragen der Kombination der Instrumente im Einklangs- und Oktav-Unisono, in Mixturen und im Akkordsatz ansiedelt, die er weitestgehend (aber nicht vollständig) ausspart.

Bezeichnend für den *Traité* ist das Nebeneinander von nüchternen Beschreibungen der bau- und spieltechnischen Aspekte der Instrumente und subjektiven, in suggestiven Metaphern schwelgenden Charakterisierungen ihrer expressiven und klangmalerischen Möglichkeiten, die durch insgesamt 66 Partiturzitate aus Werken von Christoph Willibald Gluck (17 Bsp.), Ludwig van Beethoven (17 Bsp.), Giacomo Meyerbeer (8 Bsp.), Wolfgang Amadeus Mozart (4 Bsp.), Carl Maria von Weber (3 Bsp.), Gaspare Spontini (2 Bsp.), Gioachino Rossini (2 Bsp.), Étienne-Nicolas Méhul (1 Bsp.) und Jacques Fromental Halévy (1 Bsp.) sowie aus eigenen Werken (11 Bsp.) illustriert werden. Die Beispiele aus Berlioz' eigenen Werken zeigen einige seiner im Wort-sinn phantastischsten und kaum zu allgemeinen Modellen taugenden instrumentatorischen Einfälle, wie etwa den akkordischen Einsatz von acht Paukenpaaren im »Tuba mirum« des Requiems.

Die immense Wirkung des *Traité* wird u. a. durch sein Nachleben in publizistischen Aktivitäten nachfolgender Komponisten dokumentiert. So deklarierte Charles-Marie Widor seine *Technique de l'orchestre moderne* (Paris 1904) im Untertitel explizit als Nachfolgewerk: »Faisant suite au Traité d'Instrumentation et d'Orchestration de H. Berlioz«. Ebenfalls 1904 gab Felix Weingartner im Rahmen der von ihm mitbetreuten Berlioz-Edition den *Traité* in der laut Arnold Jacobshagen (2003, S. 258) fachlich und stilistisch besten deutschen Übersetzung – sie stammt von Detlef Schultz – heraus; Fußnoten des Editors informieren hier u. a. über die zwischenzeitlichen Fortschritte der Instrumententechnik. Diese Ausgabe geriet allerdings in den Schatten der 1905 von Richard Strauss vorgelegten Revision des *Traité*, die sich auf Alfred Dörfels autorisierte Übersetzung von 1864 stützt. Strauss erweiterte den Text um aktualisierende, als Hinzufügungen gekennzeichnete Bemerkungen und ergänzte die Notenbeispiele hauptsächlich um Ausschnitte aus Partituren Richard Wagners, in denen er »den einzig nennenswerten Fortschritt in der

Instrumentierungskunst seit Berlioz« (Strauss 1905, S. III, Sp. [2]) verkörpert sah, einen Fortschritt, den er in technischer Hinsicht auf die Einführung des Ventilhorns zurückführte.

Zum Inhalt • Die Einleitung des *Traité* reflektiert über den musikalischen Fortschritt und die ihm über die Jahrhunderte entgegengebrachten Widerstände, aber auch über seine Übertreibungen. Die Instrumentation wird hier als junger, noch in Entwicklung begriffener Kunstzweig vorgestellt.

Zu Beginn des ersten Kapitels – es enthält eine systematische Übersicht über das seinerzeit gebräuchliche Instrumentarium, der die Gliederung des Buches mit Ausnahme der Ergänzungen von 1855 folgt – findet sich die in ihren perspektivischen Implikationen bemerkenswerte Aussage: »Jeder Klangkörper, der vom Komponisten zum Einsatz gebracht wird, ist ein Musikinstrument« (orig. S. 5). Die in diesem Sinne aktuell verfügbaren Mittel unterteilt Berlioz grob in die Saiteninstrumente, die Blas- bzw. »Windinstrumente« (denen auch die Singstimmen zugeordnet werden) und die Schlaginstrumente; die weitere Unterteilung dieser Gruppen entbehrt allerdings aufgrund uneinheitlicher Ordnungskriterien der letzten organologischen Schlüssigkeit.

Bei den Blechbläsern spiegelt Berlioz' Darstellung den seinerzeitigen Stand der Ventilausstattung wider. So erhält das Ventilhorn neben dem Naturhorn (»cor«) zwar einen eigenen, wenn auch eher knappen Eintrag, wird aber noch als »besonderes Instrument« apostrophiert (orig. S. 276). Die Trompete wird im Wesentlichen als Naturinstrument besprochen; als eigentliches Sopran-Blechblasinstrument mit Ventilen rangiert das von Berlioz in solistischer Funktion allerdings wenig geschätzte Kornett.

Im Kapitel »Das Orchester«, das in der ersten Auflage den Schluss bildet, diskutiert Berlioz Fragen der Raumakustik und der räumlichen Aufstellung des Orchesters; in diesem Zusammenhang findet auch die räumliche Teilung des Klangapparats in seinem Requiem Erwähnung. Ferner gibt der Autor Empfehlungen für die Orchesterbesetzung (wichtiges Anliegen ist ihm ein starker Streicherkörper) und entwirft die Utopie eines »Monstre-Orchestre« aus 465 Instrumentalisten und 360 Choristen.

Kommentar • Eine definitorische Abgrenzung der im Titel des *Traité* in Konjunktion gebrachten Begriffe »Instrumentation« und »Orchestration« wurde von Berlioz selbst nicht vorgenommen. Für Joël-Marie Fauquet (2000, S. 167) gilt: »Mit Berlioz gelangt man von der Instrumentation, einer Wissenschaft, zur Orchestration, einer Kunst.« Der Unterschied zwischen beiden entspräche somit dem Gegensatz zwischen der analytisch-objektiven und der poetisch-subjektiven Darstellungsebene im *Traité* und letztlich

zwischen dem Gebiet der lehrbaren Technik und dem der Rationalisierung unzugänglichen Reich der Inspiration.

Demgegenüber differenziert Hans Bartenstein (1974, S. 2 und 142) zwischen der Verwendung der Klangfarbe als eigenständigem Ausdruckswert (Instrumentation) und als Strukturwert im Dienste formaler Deutlichkeit (Orchestration), wobei er meint, diese Definitionen aus dem *Traité* selbst herauslesen zu können. Die Modernität von Berlioz' Instrumentationstheorie und -praxis zeigt sich für Bartenstein in der Betonung des Ausdruckswerts gegenüber der als ursprünglicher aufgefassten Ausnutzung des Strukturwerts; und in der Tat ist Orchestration im Sinne einer strukturellen Funktionalisierung der Klangfarbe zumindest kein erklärter Gegenstand des *Traité*.

Als eigentlicher Urheber der theoretischen Unterscheidung zwischen charakteristischer und strukturverdeutlichender oder sogar formbildender Instrumentation kann Adolf Bernhard Marx angesehen werden, der damit allerdings gerade gegen Berlioz argumentierte. Im 4. Teil seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1847; Bde. 1–3: Leipzig 1837–1845) postuliert Marx die organische Instrumentation einer im weiten Sinn polyphonen, d. h., mit dem späteren Begriff, in durchbrochener Arbeit gestalteten Musik. Diesem »Standpunkte der deutschen Kunst« stellt er polemisch das »homophone« Instrumentationsprinzip Berlioz' gegenüber. Berlioz seien die Instrumente »blos mechanische Apparate geblieben [...], die er geschickt zu verbrauchen denkt, wie Farben zu einer schon ohne sie fertigen Zeichnung« (Marx ³1860, S. 503 f.).

Der Einfluss von Marx' in chauvinistische Dünkel getränkter Berlioz-Kritik macht sich noch bei Strauss bemerkbar, der im Vorwort seiner Ausgabe des *Traité* von einem »symphonischen (polyphonen)« und einem »dramatischen (homophonen) Weg« der Orchesterentwicklung spricht, deren Synthese endlich durch Wagner (nicht aber Berlioz) geschaffen worden sei (Strauss 1905, S. II, Sp. [1]): Selbst Strauss, der Marx' Ideal einer im Dialogisieren unvermischter Farben sich konstituierenden durchbrochenen Arbeit eher fern stand, mochte sich zu einem der wichtigsten Wegbereiter der eigenen Orchestertechnik nicht vorbehaltlos bekennen.

Literatur H. Bartenstein, Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz, in: AfMw 28, 1971, 97–118 • Ders., Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters, Baden-Baden ²1974 • C. Dahlhaus, Instrumentationslehre und Gattungstheorie (1989), in: Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, Bd. 4: 19. Jahrhundert I, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2002, 628–635 • J.-M. Fauquet, The Grand *Traité d'instrumentation*, in: The Cambridge Companion to Berlioz, hrsg. von P. Bloom, Cambridge 2000, 164–170 • C. Ahrens, Richard Strauss' Neuausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz, in: JbSIMPk 2002, hrsg.

von G. Wagner, Stg. 2002, 263–279 • A. Jacobshagen, Vom Feuilleton zum Palimpsest. Die ›Instrumentationslehre‹ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen, in: Mf 56, 2003, 250–260 • R. Schmusch, Wagner und die Instrumentationslehre von Berlioz, in: Berlioz, Wagner und die Deutschen, hrsg. von S. Döhring, A. Jacobshagen und G. Braam, K. 2003, 91–120

Tobias Fafshauer

Bern von Reichenau

Prologus

Weiterer Autorname: Bern(o) Augiensis

Lebensdaten: gest. 1048

Titel: Prologus in tonarium (Vorrede zum Tonar)

Entstehungsort und -zeit: Reichenau, vermutlich zwischen 1021 und 1036

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: Mehr als 30 handschriftliche Quellen des 11. bis 15. Jahrhunderts • Editionen: Musica seu Prologus in Tonarium, in: GS 2, St. Blasien 1784, 62–79 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Musica seu Prologus in Tonarium, in: PL 142, Paris 1880, 1097–1116 [Digitalisat: TML] • A. Rausch, Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation, Tutzing 1999, 31–70

Der *Prologus*, das musiktheoretische Hauptwerk des Reichenauer Abtes Bern, ist dem Erzbischof Pilgrim von Köln gewidmet, dessen Amtszeit (1021–1036) eine annähernde Datierung der Schrift erlaubt. Es handelt sich insofern um keine selbstständige Abhandlung, als sie als Einleitung zu einem umfänglichen Tonar – einer Zusammenstellung liturgischer Gesänge nach tonartlichen Gesichtspunkten – konzipiert ist. Doch war der *Prologus* auch ohne Tonar verbreitet, häufig unter der Bezeichnung *Musica Bernonis* oder ähnlich. Offenbar hatte schon einige Jahre zuvor (1008?) Bern auf Bitten zweier Reichenauer Mönche einen kürzeren Tonar mit vorangestellter knapper Tonartenlehre vorgelegt, die *Epistola de tonis* bzw. *De consona tonorum diversitate*, sodass man von Berns Kurztonar (*Epistola*) und Volltonar (*Prologus*) spricht. Der *Prologus* bietet, entsprechend seiner ursprünglichen Funktion, keine umfassende Behandlung der Musik in all ihren Facetten, sondern ist auf die Lehre von den Kirchentonarten (Modi) konzentriert, wiewohl auch die Zahlensymbolik der spekulativen Musiktheorie als deren ideelles Fundament kurz gestreift wird. Eine schwerpunktmäßige Ausrichtung des *Prologus* an der zeitgenössischen Gesangspraxis wird daraus ersichtlich, dass er in großem Umfang Beispielgesänge zitiert und in Hinblick auf ihre tonartliche Klassifikation diskutiert. Wie in mittelalterlichen Traktaten generell üblich, wertet Bern an vielen Stellen Schriften anderer Autoren aus (insbesondere Boethius, Hucbald von Saint-Amand und Regino von

Prüm, dessen *Epistola de armonica institutione* und *Tonarius* – beide um 900 – Berns direktes Vorbild gewesen sein könnten), wobei aus der spezifischen Art der Verwendung dieses Materials innovative Ansätze hervorgehen.

Zum Inhalt • Die Tonartenlehre wird in Kapitel VI–XII (Zählung nach Edition Rausch) des *Prologus* ausführlich entfaltet. Kapitel I–V demgegenüber erläutern Grundlagen des Tonsystems, nehmen aber ebenso auf die liturgische Gesangspraxis Bezug: Kapitel I, welches das von Boethius entlehnte Doppeloktavsystem (A–aa) mit seiner tetrachordalen Gliederung etabliert, durch die Betonung der Wichtigkeit der Finaltöne (D, E, F, G) für die Modi; Kapitel II, das (nach Hucbald) neun zur Verfügung stehende Sukzessivintervalle aufzählt, durch die Erläuterung eben dieser Intervalle anhand von Beispielen aus dem Gesangsrepertoire. Kapitel III führt (ebenfalls nach Hucbald) die Unterscheidung zwischen »consonantiae« als Simultanintervallen (beim mehrstimmigen Singen) und »intervalla« als Sukzessivintervallen (für einen einstimmigen melodischen Verlauf) ein. Lediglich Kapitel IV fällt insofern aus dem Rahmen, als einzig in ihm die zahlhaft-spekulative Seite von Musik berührt wird, was aber wiederum dazu dient, die vier möglichen Finaltöne und das damit in Zusammenhang stehende Achttonartensystem rational zu fundieren. Kapitel V schlägt die Brücke zur eigentlichen Tonartenlehre, da in ihm die Bildung jener (je nach Lage des Halbtons) unterschiedlichen drei Quart- und vier Quintgattungen beschrieben wird, die im Folgenden (Kap. VI) zur Konstitution der Kirchentöne dienen. Charakteristisch für Kapitel VII–XII ist ihre pragmatische Haltung beim Versuch der rationalen Durchdringung und Regelung einer Praxis, deren Problemfälle angesprochen werden. So werden in Kapitel VII Normen für den Ambitus authentischer respektive plagaler Gesänge aufgestellt (authentisch: bis zur None über der Finalis und bis zur Terz unter ihr; plagal: bis zur Quinte über der Finalis und bis zur Quinte unter ihr) sowie Regeln zur Beurteilung von Gesängen, die diesen Normen nicht entsprechen; allerdings ist nach Bern oftmals der Höreindruck oder der Brauch der Singweise wichtiger als derlei Regeln. Andererseits aber unterbreitet er in diesem Kontext bisweilen auch Vorschläge zur Korrektur von seiner Ansicht nach fehlerhaften Gesängen. Daran schließt Kapitel IX an, das auf Grundlage des Konzepts der »socialitas« (Quint- bzw. Quartverwandtschaft) für die Transposition einzelner Gesänge plädiert, um normgerechtes Singen im Hinblick auf deren intervallische Struktur zu ermöglichen. Kapitel VIII (mit der Feststellung, dass manche Melodien in verschiedenen Tonarten gesungen werden), XI (mit dem Hinweis auf die »nothi«, d.h. Gesänge, die anders schließen als sie beginnen) und XII (mit dem Verweis auf Unterschiede im Gebrauch der

Psalmtonkadenzen, welche in Kapitel X dargelegt werden) benennen weitere Problemfälle bzw. unterschiedliche Handhabungen in der Praxis – eine Diskussion, die im Tonar fortgeführt wird.

Kommentar • Berns *Prologus* ist eine jener Synthesen von antik-griechischer Musiktheorie und mittelalterlich-liturgischer Gesangspraxis, die die Schwierigkeiten beim Versuch einer Harmonisierung beider erkennen lassen. So diskutiert Bern als Erster ausführlich die Notwendigkeit der Transposition bestimmter Gesänge auf eine andere Stufe als ihre eigentliche Finalis (z. B. von *E* nach *a*). Zwar bot das v. a. durch Boethius dem Mittelalter bekannte antike Tonsystem ein brauchbares Fundament für die Lehre von den Kirchentonarten, doch wurde diese erst nachträglich auf das römisch-liturgische Gesangsrepertoire appliziert, welches offenkundig nicht aufgrund derartiger Kategorien komponiert worden war. Daher wurden in bestimmten Fällen Maßnahmen zur Herstellung von Regelkonformität nötig. Berns wesentlicher Beitrag zur Ausformulierung der klassischen Tonartenlehre des 11. Jahrhunderts war die Weiterentwicklung der älteren Idee von einer Zusammensetzung der Tonarten aus unterschiedlichen Quart- und Quintgattungen (»species«) durch ihre Anwendung auf konkrete Tonstufen bzw. Skalen. Sein System der Anordnung und Generierung der Species (1: *G–D* plus *a* darüber, 2: *a–E* plus *h* darüber, 3: *c–G* plus *F* darunter, 4: *d–a* plus *G* darunter), das an dritter Stelle einen Sprung beim Ausgangston (von *a* nach *c*) und an vierter Stelle eine transponierende Wiederholung der ersten Quart-Species (*d–a* statt *G–D*) einschloss, wurde von anderen Theoretikern (etwa von seinem Zeitgenossen Hermannus Contractus) kritisiert und abgeändert sowie mit der Lehre von den modalen Oktaven (*D–d*, *E–e*, *F–f*, *G–g*) verbunden. So hat die Definition der Kirchentonarten über die Species in der interpolierten – um einen wohl von Frutolf von Michelsberg stammenden Einschub erweiterten – Version des *Prologus* die vollständigste frühe Ausprägung erfahren. Der *Prologus* war eine der am weitesten verbreiteten mittelalterlichen Lehrschriften zur Musik überhaupt, und Bern wurde nicht nur von zahlreichen Autoren wie Johannes Affligemensis (Cotto) und Johannes Ciconia namentlich zitiert, sondern galt auch bis ins 15. Jahrhundert als eine der maßgeblichen Autoritäten der Musiktheorie, sodass ihm bisweilen Lehrmeinungen zugeschrieben wurden (etwa durch Marchetus de Padua), die nichts mit seinen Schriften zu tun haben. Gerade Autoren wie Marchetus haben indes dazu beigetragen, dass die Species-Theorie für die Modi bis ins Spätmittelalter allergrößtes Gewicht beihelt.

Literatur M. Huglo, Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison, P. 1971 • A. Rausch, Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition, in: *Musicologica Austriaca* 14/15,

1996, 157–166 • Ders., Bern von Reichenau und sein Einfluss auf die Musiktheorie, in: *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, hrsg. von W. Pass und A. Rausch, Tutzing 1998, 133–150 • C. M. Atkinson, The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxd. 2009

Michael Klaper

Christoph Bernhard

Tractatus compositionis augmentatus

Lebensdaten: 1627/28–1692

Titel: Tractatus compositionis augmentatus (Erweiterter Kompositionstraktat)

Entstehungsort und -zeit: unbekannt, entstanden vermutlich ab den 1650er-Jahren

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, Handschrift [zwei Abschriften], 128 und 28 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstdruck in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926 • Kassel ³1999, 40–131 • Übersetzung: The Treatises of Christoph Bernhard, in: The Music Forum 3, 1973, 31–196 [übs. von W. Hilse; mit modern geschlüsselten Notenbeispielen]

Unter dem Namen Christoph Bernhards ist ein Schriftenkorpus überliefert, bei dem wesentliche Fragen der Datierung, der Chronologie, der Textgestalt und teilweise auch der Authentizität bis heute offen sind. Zum einen existiert mit der wichtigen aufführungspraktischen Quelle *Von der Singe-Kunst, oder Maniera* (Ms. undat., ediert in: Müller-Blattau 1926, S. 31–39) eine systematische Übersicht zum Ziergesang mit einem Schwerpunkt auf den Manieren italienischer Prägung. Zum anderen haben sich drei Texte zur Satzlehre erhalten, unter denen der *Tractatus compositionis augmentatus* inhaltlich und rezeptionsgeschichtlich das größte Gewicht hat. (Noch unzureichend untersucht ist ein nicht ediertes, in der einzigen erhaltenen Quelle Bernhard zugeschriebenes *Compendium aliquod tractans Modos Musicos*, D-Hs, ND VI 5127, fol. 25r–33v.) Wie für alle theoretischen Werke Bernhards gibt es für den *Tractatus* ausschließlich abschriftliche Quellen, die keine Angaben zu seiner Entstehungszeit enthalten. Indirekt lässt er sich nur weiträumig und selbst dann nur mit einiger verbleibender Unsicherheit datieren. Bernhards erste verlässlich dokumentierte Karrierestation war sein Engagement als »Musico und Singer« (Fiebig 1980, S. 28, 30) in der von Heinrich Schütz geleiteten kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle in Dresden ab 1649. Wann Bernhard, der zuvor mit Kolberg, Danzig, Warschau und Kopenhagen in Verbindung zu bringen ist, nach Dresden und in Kontakt mit Schütz kam, ist unklar. Joseph Müller-Blattau, der erste Herausgeber von Schriften Bernhards, hat auf der Basis von Formulierungen im Vorwort zu Schütz' *Geistlicher*

Chor-Music (Dresden 1648) dafür argumentiert, dass Bernhard den *Tractatus* unter direktem Einfluss von Schütz und im Wesentlichen bereits bis 1648/49 erarbeitet habe. Beide Punkte haben sich als nicht haltbar erwiesen. Sowohl der Titel als auch der Aufbau des *Tractatus* lassen auf eine Entstehung in Etappen schließen, und eine frühe Version dürfte 1653 vorgelegen haben, als Bernhard erstmals nachweisbar Komposition unterrichtete. Die Vertrautheit mit der damals aktuellen italienischen Musik und die Kenntnis bestimmter Komponisten, die der Text belegt, begründen die in der Forschung dominierende Position, dass der *Tractatus* erst nach Bernhards zweitem Italienaufenthalt 1657 fertiggestellt worden sei. Einen terminus post quem non anzugeben – etwa das Jahr 1663, in dem Bernhard (inzwischen Vizekapellmeister) von Dresden nach Hamburg wechselte (so noch Walker 2000, S. 153) –, erscheint beim gegenwärtigen Wissensstand willkürlich.

Der *Tractatus* gehört zusammen mit Johann Andreas Herbsts *Musica poetica* (Nürnberg 1643) zu den ersten Satzlehren, die nach der Lateinwelle des Humanismus wieder auf Deutsch verfasst sind. Mit Bernhards Schrift ist eine umfassende Kontrapunktlehre überliefert, die als ein Begleittext für den mündlichen Unterricht zu verstehen ist. Stofflich und methodisch theoriegeschichtlichen Traditionen folgend, hat der *Tractatus* zugleich die durch die Neue Musik Italiens um 1600 ausgelöste Stilpluralisierung und die damit verbundene Relativierung satztechnischer Normen aufgenommen wie nur wenige Lehrschriften der Zeit. Seine vielzitierte Systematik der zeitgenössischen Dissonanzpraxis, aber bspw. auch seine Darstellung der tonalen und realen Themenbeantwortung waren eigenständige und wegweisende Beiträge zum Theoriediskurs des 17. Jahrhunderts.

Zum Inhalt • Die 70 Kapitel des *Tractatus* lassen sich in sieben thematische Bereiche gliedern: I. Definition und Kategorisierung von Kontrapunkt; II. allgemeine Satzregeln; III. Konsonanz, Konsonanzfolgen und Kadenz; IV. Dissonanzgebrauch unter stilistisch differenzierter Perspektive; V. Tonarten (Modi) und freie Imitation; VI. Kanon; VII. doppelter Kontrapunkt. Bernhard bestimmt einleitend Konsonanzen und Dissonanzen als »Materia« des Kontrapunkts und deren »künstliche Abwechslung und Vermengung« als seine »Forma« (Müller-Blattau 1926, S. 40). Für die neuzeitliche Kontrapunktlehre ist eine weitreichende konzeptionelle Orientierung an den Phänomenen Konsonanz und Dissonanz charakteristisch, gleichwohl ist die Dominanz, die diese Ausrichtung in den Teilen I–IV des *Tractatus* hat, ungewöhnlich. Bernhards eigentliche Satzlehre beginnt mit der Formulierung von »General Regeln«, die in der Nachfolge der klassischen Regelzusammenstellungen von Johannes Tinctoris bis Gioseffo Zarlino stehen.

Sie umfassen einerseits ganz allgemeine ästhetische und technische Gebote (Sanglichkeit der Einzelstimme u. a.). Andererseits listet Bernhard Prinzipien des Konsonanzgebrauchs wie das Parallelenverbot auf, die Teil seiner mit Kapitel 4 beginnenden Lehre des »Contrapunctus aequalis« sind. Thema ist hier der rein konsonante Note-gegen-Note-Satz, und das Kernstück – das methodisch bis auf die Klangschriftlehre des 14. Jahrhunderts zurückgeht – besteht in einer systematischen Darstellung, was gute, weniger gute und »üble« lineare Verbindungen von einer Konsonanzart mit einer anderen sind.

Ganz traditionell benennt Bernhard den sich anschließenden Stoffbereich mit »Contrapunctus diminutus« (bzw. »inaequalis« oder »floridus«), beschränkt allerdings dessen Erörterung sehr weitgehend auf den Aspekt des Dissonanzeinsatzes (ab Kap. 14). Eine entscheidende Weichenstellung für die Leistung des *Tractatus* liegt darin, dass Bernhards Lehre sich unter diesem Aspekt für die heterogene Kompositionspraxis der vorausgehenden Jahrzehnte öffnet und er als Konsequenz daraus eine stilistisch dreigeteilte Situation der zeitgenössischen Musik skizziert. Unterschieden wird zwischen einem »Stylus antiquus« (oder »gravis«) und einem »Stylus modernus« (oder »luxurians«), der neben einem Mainstream (dem »Stylus communis«) auch die Richtung des »Stylus theatralis« ausbildet. Fünf Faktoren geben diesen Stilen ein jeweils eigenes Profil: historische Heimat, sozialer Ort, musikalische Faktur, kompositorischer Umgang mit Textvorlagen und affektive Wirkung. Detailliert geht Bernhard unter dem Stilgesichtspunkt nur einem Komplex von jeweils prägenden satztechnischen Sachverhalten nach, die er unter der Kategorie der »Figur« subsumiert. Seine Figur-Definition ist rein dissonanzbezogen: »Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen« (Müller-Blattau 1926, S. 63). Entsprechend sind die Figuren, mit denen der »Stylus gravis« und der »Stylus theatralis« charakterisiert werden, ausnahmslos Formen von einerseits durch die Vokalpolyphonie kanonisiertem, andererseits avanciertem Dissonanzeinsatz (etwa die »Heterolepsis« als sprungweise behandelte Dissonanz, deren reguläre Vorbereitung oder Auflösung in einer mitzudenkenden weiteren Stimme erfolgt). Das Figurenrepertoire des »Stylus luxurians communis« ist hingegen gemischt: Hier werden neben Dissonanzphänomenen wie der »Syncopatio catachrestica« (Kap. 28) zum Beispiel auch zahlreiche melodische und rhythmische Manieren aus der Verzierungspraxis sowie, unter der Rubrik »Passus duriusculus« (Kap. 29), der chromatische Quartgang katalogisiert. Bernhard zeigt sich vertraut mit einem rhetorischen Musikdenken (Kap. 35)

und knüpft mit dem Figurbegriff an die Figurenlehre der Schule Joachim Burmeisters an, doch fokussiert er bei seinen insgesamt 27 Figuren nicht auf eine etwaige rhetorische Funktion, sondern auf deren satztechnische Beschreibung und Legitimierung. Besonders an dem Verfahren, Figuren des »Stylus modernus« jeweils auf eine »natürliche« Grundgestalt zurückzuführen, zeigt sich die prinzipielle Haltung, bei allem Stilpluralismus weiterhin zwischen fundamentalem, lizenziösem und vitiösem Dissonanzgebrauch zu unterscheiden. Deutlicher wird dies noch in den beiden restlichen, wohl jüngeren Texten Bernhards: im *Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* (Ms. hrsg. von Müller-Blattau 1926, S. 132–153) und in den *Resolutiones Tonorum Dissonantium in Consonantes* (Ms. hrsg. von M. Heinemann 2008), einer systematischen Vortragslehre, die allerdings der Generalbasslehre um 1700 so nahekommt, dass die Zuschreibung an Bernhard weiterer Klärung bedarf. Die Figuren-Kapitel des *Tractatus* sind demgegenüber nämlich noch gänzlich Ausdruck der kompositions- und theoriegeschichtlichen Umbruchsituation der Jahrzehnte nach 1600. Das Spektrum der Werkauschnitte reicht hier von Giovanni Pierluigi da Palestrina bis zum hochbarocken Rezitativ. Auf die Generalbasspraxis geht Bernhard explizit nur ganz sporadisch ein. Nicht wenige seiner meist zweistimmigen Beispiele implizieren aber einen Generalbass-Satz und umkreisen das Phänomen der Akkorddissonanz, das freilich noch nicht konzeptualisierbar war.

In den Teilen V–VII geht der Blick auf den Gegenstand Kontrapunkt vom satztechnischen Detail über auf das Werk oder (Teil-)Stück als Ganzes. Bernhard behandelt zunächst – als den globalen Ordnungsrahmen jeder Komposition – den Modus (ab Kap. 44) und dann Imitation und doppelten Kontrapunkt als artifizielle Verfahren der Satzherstellung. Die Lehre vom Kanon (»Fuga totalis«) bietet eine mit 20 Beispielsätzen illustrierte Systematisierung von Kanonarten, die in einer für Bernhard typischen Weise nicht zuletzt um präzise Begrifflichkeit bemüht ist. Bei der freien Imitation (»Fuga partialis«) geht es – modern gesprochen – wesentlich um die Gegenüberstellung der beiden Möglichkeiten, Themen (»Subjecta«) real oder tonal zu imitieren. Bernhard demonstriert beide Praktiken teils an eigenen Beispielen, teils wiederum an Palestrina-Ausschnitten und leitet sie aus den Usancen modaler Mehrstimmigkeit her. Das gewöhnliche Verfahren, die an einem Satz beteiligten Stimmen moduskonform zu disponieren, bestand darin, Sopran und Tenor am authentischen, Alt und Bass am dazugehörigen plagalen Ambitus (oder umgekehrt) auszurichten. Tonale Imitation resultiert nach Bernhard, wenn zwei benachbarte Stimmen mit einem Thema entsprechend solcher »Consociatio

Modorum« quart- oder quintversetzt beginnen und die eine den Themenkopf intervallisch ihrem Normambitus anpasst. Besonders bei Anfängen sei dies »die beste Art die Fugen in allen Stimmen dem *Tono* gemäß anzubringen« (Müller-Blattau 1926, S. 98), doch beschreibt Bernhard auch Themenprofile, bei denen reale Imitation und damit eine »Aequatio Modorum« angemessen sind. Mit seinen Ansätzen zu einer Fugenlehre hat der *Tractatus* um 1660 nördlich der Alpen Maßstäbe gesetzt, und dasselbe gilt für den Anhang »Von denen doppel-Contrapuncten« (Müller-Blattau 1926, S. 123–131), der ein knappes, allerdings nicht überall hinreichendes Regelwerk darstellt, unter welchen Bedingungen sich aus einem Ausgangssatz mit den teilweise kombinierbaren Maßnahmen des Stimmtauschs, der horizontalen oder vertikalen Spiegelung und der Hinzufügung terz- oder dezimenparalleler Stimmen reguläre Ableitungssätze gewinnen lassen.

Kommentar • Mit dem Kapitel 43 »Von der Imitation« (hier allgemeiner verstanden als künstlerische Nachahmung) steht ein Exkurs in der Mitte des *Tractatus*, der hilfreich für das methodische Verständnis und die historische Kontextualisierung ist. Bernhard beruft sich darin grundlegend auf die traditionsreiche Didaktik mithilfe von Praecepta, Exempla und Imitatio. Für die drei zuvor unterschiedenen musikalischen Stile schließen sich Listen von nachahmenswerten Komponisten an, und die hier auffällige Dominanz der italienischen Musik liegt auf einer Linie mit Bernhards eher italienischer Orientierung auch in theoretischer Hinsicht. Zwar rekurriert der *Tractatus* nirgends namentlich auf einen Theoretiker, doch ist v. a. die Anknüpfung an Zarlino (und in dessen Tradition etwa Seth Calvisius) wiederholt evident. (Aus Bernhards Besitz hat sich ein Exemplar der *Istitutioni harmoniche* in der Aufl. von 1573 erhalten.) Daneben lässt sich mindestens noch für die Fugenlehre und wohl auch für die Stildifferenzierung plausibel machen, dass dort Impulse von Marco Scacchi (*Cribrum musicum*, Venedig 1643) eingegangen sind. Besser greifbar sind die Impulse, die von Bernhards Schriften ausgegangen sind. Johann Gottfried Walther bemerkt in seinem *Musicalischen Lexicon* (Leipzig 1732) zum *Tractatus*, dass Gottfried Heinrich Stölzel das Original besitze, »die Copien aber davon [...] in vieler Händen« seien (Walther, *Musicalisches Lexicon*, S. 88f.). Zu den Komponisten und Theoretikern, die den *Tractatus* oder den *Ausführlichen Bericht* in einer Abschrift besaßen oder deren Texte fraglos eine Bernhard-Rezeption erkennen lassen, gehören Johann Beer, Johann Philipp Förtsch, Johann Philipp Kirnberger, Wolfgang Michael Mylius, Georg Österreich, Georg Preus, Ferdinand Prinner, Johann Baptist Samber, Johann Theile und Walther (Braun 1994). Johann David Heinichens Erklärungsansätze für den »theatralischen«

Dissonanzgebrauch in der Bach-Zeit stehen Bernhards Lehre nahe, ohne dass sich eine Bezugnahme aber bisher dokumentarisch absichern ließ. Ausdrücklich und häufig hat sich dagegen Johann Mattheson auf den *Tractus* bezogen. Und wenn Mattheson 1721 im *Forschenden Orchestre* den »berühmten« Bernhard anführt als einen »Mann, den die gantze Welt vor musicalisch-orthodox erkennt« (Mattheson, *Das forschende Orchestre*, S. 656), so gibt das jedenfalls für das frühe 18. Jahrhundert einen gewissen Eindruck, von welcher Art Bernhards Ansehen als Theoretiker war.

Literatur K. Deggeler, Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards, in: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik, Winterthur 1980, 141–168 • F. Fiebig, Christoph Bernhard und die stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk, Hbg. 1980 • H. Federhofer, Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz, in: Mf 42, 1989, 110–127 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= Gmth 8/2), Dst. 1994 • W. Horn, Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler, in: Schütz-Jahrbuch 17, 1995, 97–118 • P. M. Walker, Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach, Rochester 2000 • Von den Dissonanzen. Christoph Bernhards »Resolutiones Tonorum Dissonantium«, nach dem Ms. hrsg. und kommentiert von M. Heinemann, K. 2008

Thomas Gerlich

Boris Blacher

Einführung in den strengen Satz

Lebensdaten: 1903–1975

Titel: Einführung in den strengen Satz

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1953

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 59 S., dt.

Boris Blacher gehörte zweifelsohne zu den prägendsten Komponistenpersönlichkeiten in Deutschland und insbesondere West-Berlin in den 1950er- und 1960er-Jahren. Indes entfaltete er nicht nur mit seinen Orchesterwerken, Opern und Balletten, sondern auch als Kompositionslehrer eine große Wirkung, hatte er doch seit 1948 für über zwei Jahrzehnte eine Professur für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik inne (seit 1953 war er auch deren Direktor). Blacher selbst hatte zwischen 1924 und 1926 als Privatschüler bei Friedrich Ernst Koch ersten Kompositionsunterricht erhalten, »eine strenge und solide Schule«, in der hauptsächlich »Kontrapunkt nach Bellermann« studierte wurde (vgl. Henrich 1993, S. 67). Auch im Privatunterricht, den Blacher seit den 1940er-Jahren erteilte, scheinen Tonsatzübungen nach Johann Joseph Fux und Choralharmonisierungen üblich gewesen zu sein, während später wohl in erster Linie Kompositionen der Schüler be-

sprochen wurden. Das Ziel war indes stets dasselbe: »Musik [sollte] als ein Prozeß des Denkens« begriffen werden, und – wie Aribert Reimann über den Unterricht Blachers mitteilt – »jede Übertriebenheit, jedes Zuviel an übersteigter Geste« war zu vermeiden, der Weg sollte stattdessen »zu Einfachheit und Strenge, zum Wesentlichen« führen (vgl. Henrich 1993, S. 23). Es war dieser ästhetische Grundsatz, der nach Blacher den strengen Satz mit dem zeitgenössischen Komponieren verbindet. Wie es in der Vorbemerkung zur *Einführung in den strengen Satz* heißt, sei der strenge Satz »für einen angehenden Komponisten die beste Schule in der polyphonen Denkweise, die außerdem den großen Vorteil bietet, der Entwicklung des Personalstiles nicht im Wege zu stehen« (S. [5]). Damit wurde der strenge Satz zu einer Vorschule des Komponierens.

Zum Inhalt • Die sehr knapp gehaltene Schrift gliedert sich in eine Einführung, fünf Kapitel und einen kurzen Anhang. Die Einführung macht deutlich, dass der strenge Satz für Blacher ein Konstrukt ist: Er stellt gleichsam eine musiktheoretische (und musikpädagogische) Aufbereitung der Musik des 16. Jahrhunderts dar, die immer nur eine Annäherung an die tatsächlich komponierten Werke bieten könne. Das Ziel der Aneignung liege auch nicht in einer genauen Stilkopie. Vielmehr sei der strenge Satz ein Vehikel, um zu »klarerer Durchdringung der allgemeinen kompositorischen Prinzipien [zu gelangen], die für alle Stile und alle Zeiten, wenigstens im Bereich der europäischen Musik, gültig sind« (S. 10). Blacher beginnt in Kapitel I (»Die melodische Linie des strengen Satzes«) mit der Einstimmigkeit, behandelt zunächst Kirchentonarten, Intervallik und Rhythmik einer Melodie. Dem liegt die Vorstellung eines vokal auszuführenden Satzes zugrunde, dessen Faktur ganz von der Linie bestimmt ist und alle impliziten harmonischen Wirkungen zu vermeiden sucht. Daraus resultieren die Beschränkung der möglichen Intervalle sowie bestimmte Prinzipien der Melodiebildung wie etwa Platzierung des Hochtons oder die Vermeidung von Dreiklangsbrechungen und Sequenzen. Blacher gibt hier kurze Anweisungen, die oft den Status von (nicht weiter begründeten) Axiomen besitzen, und fügt Beispiele an, versehen mit Urteilen wie »nicht gut«, »möglich«, »schlecht« usw. Am Ende steht eine Aufgabenstellung, die durch kurze Beispielsätze illustriert wird. Auf diese Weise sind auch die folgenden Kapitel aufgebaut.

Kapitel II beschäftigt sich mit dem einfachen Kontrapunkt, zunächst unter Beschränkung allein auf Konsonanzen, dann angereichert um Durchgänge und betonte Dissonanzen sowie Orgelpunkte. Da es keine vorgegebenen cantus firmi gibt, sondern alle Stimmen selbst entworfen werden sollen, geht der Vermittlung der Kontrapunktregeln ein kurzer Abschnitt zum Verhältnis der Stimmen

im Hinblick auf Melodieführung und Rhythmik voraus (vgl. S. 16 f.). Um die Eigenständigkeit der Stimmen deutlich werden zu lassen, sind sowohl rhythmische als auch intervallische Bewegungen (selbst im Kontrapunkt, der nur Konsonanzen verwendet) nicht parallel zu führen. Erst im mehrfachen Kontrapunkt, der in Kapitel III vorgestellt wird, wird die Parallelführung als Erweiterungsmöglichkeit zur Drei- respektive Vierstimmigkeit im doppelten Kontrapunkt in der Dezime und Duodezime erlaubt. »Motivisch-thematische Beziehungen im polyphonen Satz« (S. 34) werden in Kapitel IV behandelt. Hier geht es um Kanon (auch in Sonderformen wie Umkehrungs- oder Krebskanon, Kanon mit einem cantus firmus) sowie Imitation. Insbesondere die Kapitel III und IV in ihrer Betonung der Bedingungen, unter denen die Kombination von Stimmen spezifische Satzarten (wie doppelter Kontrapunkt oder Kanon) ermöglicht, lassen Blachers Idee eines Denkens in Musik deutlich werden. Waren bis hierher nur Segmente oder kurze Sätze von Interesse, so wird im letzten Kapitel V deren Einbettung in »größere kontrapunktische Formen« (S. 42) wie Fuge sowie Choralbearbeitung und Motette behandelt. Hier sieht Blacher eine weitere Dimension im Spiel: Man solle sich das »grundlegende kompositorische Problem« bewusst machen, nämlich die Vermittlung oder Ausbalancierung von »Einheit« und »Vielheit«: »Denn die Einheitlichkeit eines Werkes kann zur Einförmigkeit führen, die Vielfalt kann auch Formlosigkeit bedeuten« (S. 47). Mittel der Einheitlichkeit ist u. a. der doppelte Kontrapunkt, Mittel der Vielheit ist insbesondere die Kadenzordnung, die zu Beginn des Kapitels als wesentliches formbildendes Moment vorgestellt wird.

Kommentar • Obwohl Aufbau und Inhalt von Blachers Lehrbuch unspektakulär erscheinen, gibt es doch Besonderheiten, die sich im Vergleich zu den fast zeitgleich erschienenen Büchern von Ernst Pepping (*Der polyphone Satz*, Berlin ²1950 und 1957) und von Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder (*Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1950) erschließen. Im Unterschied zu diesen Autoren kam Blacher nicht aus einem kirchenmusikalischen Umfeld. Das hatte Konsequenzen für die Zielsetzungen. Pepping etwa sah in seiner Zeit einen »stilistischen Umbruch« (Bd. 1, S. 12) und eine »Bundesgenossenschaft der alten Musik« (Bd. 1, S. 13). Daher ist sein Buch eher eine Kompositionslehre, die zumindest in die Nähe des zeitgenössischen Chorsatzes führt. Das Lehrbuch von Lemacher / Schroeder zielt v. a. auf ein »rein handwerkliches Können« und auf die »Beherrschung aller als klassisch-vorbildlich anzusprechender kontrapunktischer Satzarten« (S. 7). Das hat eine breitere stilistische Streuung der Beispiele zur Folge, die neben Giovanni Pierluigi da Palestrina auch Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, ja sogar Johannes

Brahms und Anton Bruckner umfasst. Demgegenüber will Blachers Schrift nur eine erste Einführung bieten, sie ist für Anfänger gedacht, woraus sich nicht nur der überschaubare Regelapparat ergibt, sondern auch die Beschränkung auf die Kirchentonarten und die Diatonik als einer gleichsam toten Sprache, mit deren Hilfe es dennoch möglich sein sollte, verbindliche Prinzipien des Komponierens zu erlernen.

Auffällig ist zudem die partielle Abweichung von Fux' *Gradus ad Parnassum*. Auf den Gattungskontrapunkt wird verzichtet, auch die Systematik, erst alle Regeln im zweistimmigen Satz einzuüben und dann zu drei- und vierstimmigen Beispielen überzugehen, ist zugunsten eines raschen Übergangs zu drei- und vierstimmigen Sätzen aufgegeben. So wird versucht, schnell zu musikalischen Sätzen zu gelangen, die trotz des Regelkorsetts musikalisch durchgestaltet sind. Trotz dieser äußerlichen Entfernung von Fux (Pepping und Lemacher / Schroeder halten an Fux' Gattungen fest) ist der Anspruch von Blachers Buch dem von Fux nicht unähnlich, nämlich das zu lehren, was (in seinen Augen) sich dem Wandel entzog, und so ein Fundament für den eigentlichen Kompositionsunterricht zu schaffen.

Literatur H. Lemacher und H. Schroeder, Lehrbuch des Kontrapunktes, Mz. 1950 • E. Pepping, Der polyphone Satz, Bln. ²1950 (Bd. 1) und 1957 (Bd. 2) • Boris Blacher 1903–1975. Dokumente zu Leben und Werk, hrsg. von H. Henrich, Bln. 1993 • T. Eickhoff, 'Teurer Meister, hier ist das Stück!'. Biographische und ästhetisch-pädagogische Schnitt-Stellen zwischen Boris Blacher und Gottfried von Einem, in: Boris Blacher, hrsg. von H. Henrich und T. Eickhoff, Hofheim 2003, 113–124

Ulrich Scheideler

Anicius Manlius Severinus Boethius

De institutione musica

Lebensdaten: um 480 – 525

Titel: De institutione musica libri quinque (Fünf Bücher über die Grundlagen der Musik)

Entstehungsort und -zeit: unbekannt, um 500

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 5 Bücher, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: ca. 130 Handschriften überliefert • Erstdruck in: Opera Boetii, 2 Bde., Venedig 1491/92 • Editionen: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo de institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii, hrsg. von G. Friedlein, Leipzig 1867 [Nachdruck: Frankfurt a. M. 1966; Digitalisat: TML] • An. M. T. Severini Boethii. De institutione musica, hrsg. von G. Marzi, Rom 1990 • Übersetzungen: Boetius und die griechische Harmonik des Anicius Manlius Severinus Boethius fünf Bücher über die Musik, übs. von O. Paul, Leipzig 1872 [Nachdruck: Hildesheim 1973] • Anicius Manlius Severinus Boethius, Fundamentals of Music, übs. und mit Einl. von C. M. Bower, New Haven 1989

Der römische Politiker, neuplatonische Philosoph und Christ Boethius verfasste mit *De institutione musica* einen der wenigen erhaltenen antiken und im Mittelalter äußerst wirkmächtigen musiktheoretischen Traktate. Dabei behandelte er Zahlenverhältnisse von Intervallen, komplexere Zusammensetzungen von Intervallen zu Tetrachorden und darauf aufbauend ganze Tonsysteme. Seine Intention bestand darin, auf rational nachvollziehbare Weise sowohl die Ursachen des Wohlklangs bei Konsonanzen als auch den Aufbau diverser Intervalle zu vermitteln. Dabei richtete er sich gegen Lehren des Aristoxenos (4. Jahrhundert v. Chr.), insbesondere gegen dessen Teilung des Ganztons in zwei gleich große Halbtöne. Die klar gegliederten Ausführungen enthalten viele und oft keineswegs schlichte Berechnungen mit bis zu sechsstelligen Zahlen, die dem Lehrbuch ein mathematisches Kolorit verleihen. Das entspricht dem Selbstverständnis des Traktats, wobei die mathematische Konzeption auf einem neuplatonischen Hintergrund basiert (vgl. Heilmann 2007). Hierbei werden auf der Grundlage der Zahlenlehre (Arithmetik) Zahlenverhältnisse behandelt. Diese sind zwar für die erklingende Musik und überhaupt für alles harmonisch zu einer Einheit Zusammengefügte konstitutiv, werden aber nicht vorrangig um der musikalischen Praxis willen studiert. Entsprechend wird das Monochord nur deshalb thematisiert, weil dort Zahlenverhältnisse sicht- und hörbar gemacht werden können. Boethius geht es vielmehr um propädeutische Studien im Sinne Platons. Dessen Bildungskonzeption in der *Politeia* (5. Jahrhundert v. Chr.) sieht vor, dass den philosophischen Studien mathematische vorgeschaltet werden, um an den leichter verständlichen, der Vorstellung und bisweilen der Wahrnehmung zugänglichen Gegenständen der Mathematik das Wirken von Grundkräften des Seins zu studieren, z. B. von Einheit und Vielheit. Derartige vorbereitende Disziplinen sind neben Arithmetik und Musiktheorie auch Geometrie und Astronomie, die zusammen das Quadrivium (»Vierweg«) bilden. Boethius schreibt hierbei der Arithmetik die Rolle einer Mutter zu, da in Zahlen bereits alle Möglichkeiten, eine Einheit aus verschiedenen Teilen zu bilden, potenziell vorhanden sind: Denkt man eine Zahl als Zusammensetzung von verschiedenen diskreten Einheiten (z. B. die Sechs aus zwei mal drei), dann stellt die Musiktheorie eine Entfaltung der Arithmetik dar, da hier nicht mehr das »Innenleben« der Zahlen, sondern Verhältnisse zwischen zwei separaten Zahlen betrachtet werden (vgl. Radke 2003, S. 230). Auch Geometrie und Astronomie entfalten im Bereich der Größe bereits in Zahlen angelegtes Potenzial. Boethius setzte aufgrund dieser Zusammenhänge beim Leser seines Musiklehrbuches die Kenntnis seines Arithmetiktraktats *De institutione arithmetica* voraus. Er hielt diese Konzeption der Überlieferung

für würdig, weshalb er um 500 – als Griechischkenntnisse unter römischen Gelehrten kaum noch vorhanden waren – ihm geeignet scheinende griechische Schriften ins Lateinische übertrug: für sein Arithmetiklehrbuch die *Arithmetike Eisagoge* des Nikomachos von Gerasa (wirkte im 1. – 2. Jahrhundert), für sein Musiklehrbuch vermutlich das *Encheiridion* desselben Autors, ferner die *Sectio canonis* (um 300 v. Chr.) des Euklid und die *Harmonielehre* (Mitte 2. Jahrhundert) des Ptolemaios (Bower 1978).

Zum Inhalt • Der Traktat gliedert sich in fünf Bücher. Buch I stellt den zu behandelnden Stoff vor und führt in die wichtigsten Begriffe »Ton«, »Intervall« und »Harmonie« ein. Das Studium der Musiktheorie wird gleich zu Beginn mit der intensiven Wirkung der Musik auf die menschliche Verfassung motiviert (I.1). Es folgt eine Einteilung der Musik in *musica mundana* (kosmische Harmonie, Sphärenharmonie), *musica humana* (harmonisches Zusammenspiel von Körper und Seele) und diejenige, »quae in quibusdam constituta est instrumentis« (II.2, »die an bestimmten Instrumenten vorliegt«). Nur die dritte Art der Musik ist Gegenstand des Traktats, wobei im Zentrum der Betrachtung die Konsonanzen und deren Zahlenverhältnisse stehen. Es handelt sich um 2:1 (Oktave), 3:1 (Duodezime), 4:1 (Doppeloktave), 3:2 (Quinte) und 4:3 (Quarte). Aufgrund der Unzuverlässigkeit und Täuschungsanfälligkeit des Hörsinnes soll der rationalen Erkenntnis bei der Beurteilung des Höreindrucks mehr Gewicht gegeben werden. Erst die Ratio kann nämlich die Ursachen des Wahrgenommenen ermitteln, wie durch die Episode von Pythagoras in der Schmiede illustriert wird (I.10): Pythagoras ergründet dort die Ursachen für die unterschiedlichen Töne bzw. Intervalle, die er in einer Schmiede hört, indem er die Gewichte der Hämmer misst, miteinander vergleicht und feststellt, dass dieselben Proportionen auch bei Saiten oder Röhren die gleichen Intervalle hervorbringen. Durch Subtraktion werden nun die Zahlenverhältnisse des Ganztons (9:8) und des kleinen Halbtons (256:243) berechnet (I.16–19). Es folgen Ausführungen über die griechischen Bezeichnungen der Saiten sowie über die aus den behandelten Intervallen zusammengesetzten drei Tongeschlechter (diatonisch: Tetrachord aus einem Halbton und zwei Ganztönen, chromatisch: aus zwei Halbtönen und einem aus drei Halbtönen bestehenden Intervall, enharmonisch: aus zwei Vierteltönen – »diæsis« genannt – und einem aus zwei Ganztönen bestehenden Intervall) und deren Zuordnung zu den entsprechenden Saiten. Zwei Tetrachorde wiederum können entweder in einem gemeinsamen Ton (»synaphe«) miteinander verbunden oder durch einen Ganzton voneinander getrennt sein (»diæzeuxis«, I.24 f.). An eine Darstellung der Auffassungen Platons und des Nikomachos über die Entstehung einer Konsonanz schließen sich Bemerkungen

zur pädagogischen Methode und zum Wesen des Musikers an (I.33 f.): Das Lehrbuch möchte den Leser im I. Buch kurz mit den wesentlichen Inhalten vertraut machen. Erst im Folgenden soll es darum gehen, alles sorgfältig rational nachzuvollziehen, wie es ein richtiger Musiker zu tun pflegt, der nicht nur musizieren oder komponieren, sondern den Vortrag bzw. das Werk kompetent beurteilen möchte.

In Buch II werden für die Musiktheorie bereits im Arithmetiklehrbuch behandelte Grundlagen wiederholt und bei der Diskussion der Intervalle Quarte, Quinte, Oktave, Ganzton und Halbton angewendet. Boethius schickt in Kapitel 2 die Lehre des Pythagoras voraus, dass die Philosophie Wissen bzw. Weisheit über das Sein (»esse«) erwirbt. Dieses an sich ist unveränderlich, aber in Verbindung mit Körpern vielerlei Veränderungen unterworfen, wie bei der Quantität, die diskret (»multitudo«: Menge) oder kontinuierlich (»magnitudo«: Größe) sein kann. Während in der Arithmetik diskrete Quantitäten, d. h. Zahlen, an sich betrachtet werden, ist der Gegenstand der Musiktheorie die diskrete Quantität in Relation, d. h. Zahlenverhältnisse. Die verschiedenen Arten von Zahlenverhältnissen werden vorgestellt (II.4), der Vorrang der Vielfachen (»multiplicitas«) vor allen anderen begründet (II.5), der Ursprung der Ungleichheit in der Gleichheit demonstriert (II.7) und die geordnete Bildung diverser Arten von Zahlenverhältnissen erläutert (II.8–11). Ab Kapitel 12 werden Zahlenverhältnisse in komplexeren Konstellationen als Bestandteile einer dreigliedrigen arithmetischen, geometrischen oder harmonischen Reihe betrachtet (z. B. 1-2-3 bzw. 1-2-4 bzw. 3-4-6). Daran schließt sich eine Diskussion der verschiedenen Auffassungen des Nikomachos, Euboulos und des Hippasos von Metapont bezüglich der Hierarchie der Konsonanzen an (II.18–20). Abschließend werden die Zahlenverhältnisse des großen und kleinen Halbtons ermittelt, um auf dieser Grundlage zu zeigen, dass entgegen der durch Empirie gewonnenen Meinung des Aristoxenos die Oktave nicht aus sechs Ganztönen besteht, sondern vom einfachsten der vielfachen Verhältnisse – dem Verhältnis des Doppelten – gebildet wird. Würde man sechs Ganztöne addieren, überschritte das errechnete Verhältnis das Verhältnis einer Oktave um ein Komma (531.441 : 524.288, II.21–31).

Durch ähnliche und umfangreiche Berechnungen wird Aristoxenos in Buch III widerlegt und gezeigt, dass ein Ganzton nicht in zwei gleiche Hälften geteilt werden kann und die Quarte keinen exakten Halbton besitzt (III.1–3). Weitere Berechnungen widmen sich dem rationalen Studium der wichtigsten Bestandteile des Ganztons. Dabei werden die Zahlenverhältnisse des großen und kleinen Halbtons sowie des Kommas auch miteinander verglichen, etwa in Kapitel 14: Der kleine Halbton ist größer als drei Kommata und kleiner als vier Kommata.

Buch IV widmet sich der Notation und der Teilung des Monochords bei Euklid. Schließlich wendet sich Boethius ab Buch V explizit der *Harmonielehre* des Ptolemaios zu. Nach einer Begründung der Rolle des rationalen Denkens als Beurteiler des Sinneseindrucks in der Musik wird Ptolemaios als Verfechter eines mittleren Weges zwischen dem Empiriker Aristoxenos und den als sinnesfeindlich charakterisierten Pythagoreern vorgestellt (V.1 f.). So versucht Ptolemaios, die Undezime (8:3, aus Oktave und Quarte) gegen die Pythagoreer aufgrund des Höreindrucks zu den Konsonanzen zu zählen, indem er die Oktave als einen einzigen Ton auffasst, zu dem die Quarte dazukommt (V.9). Des Weiteren werden die Teilungen des Tetrachords bei Aristoxenos und Archytas von Tarent beschrieben und Ptolemaios' Kritik daran wiedergegeben. Bei der Darstellung der Teilung des Tetrachords bei Ptolemaios bricht der Traktat in Kapitel 19 ab, obwohl in der Kapitelübersicht zu Beginn des V. Buches 30 Kapitel vorgesehen sind. Die Frage des ursprünglichen Gesamtumfangs kann aufgrund der Quellenlage nicht abschließend geklärt werden.

Kommentar • Trotz der Unvollständigkeit des Traktats gelingt es Boethius, den Leser nachhaltig in die Grundlagen seiner Intervallehre einzuführen und diese rational nachvollziehbar zu machen, indem er didaktisch geschickt vorgeht: Er berücksichtigt das Prinzip der wachsenden Komplexität des Stoffes. Außerdem lässt er den Leser bei vielfältigen Berechnungen selbst rational tätig werden und dabei eine begründete Fülle einzelner Einsichten erlangen. Diese werden aufgrund ihrer sachlichen Zusammengehörigkeit wieder an geeigneter Stelle zusammengedacht, bei der Konfrontation mit anderen Meinungen hinterfragt, gefestigt und weiter differenziert.

Gemäß aristotelischem und neuplatonischem Denken behandelt Boethius das Wesen der Zahlenverhältnisse in *De institutione musica* nicht, da die Prinzipien einer Wissenschaft Gegenstand der jeweils übergeordneten Wissenschaft sind. Bereits seine Formulierungen, dass ein Zahlenverhältnis ein Intervall ergibt, ertönen lässt oder herstellt (besonders häufig in II.19: »reddere«, »personare«, »efficere«), deuten aber darauf hin, dass es sich um aktive, gestaltende Kräfte handelt, die im Fall aller drei Arten von Musik wahrnehmbare Gegenstände formen. In der Terminologie des Aristoteles handelt es sich hierbei um Formen im Unterschied zu der jeweiligen Materie, an der sie vorliegen. Etwa macht eine bestimmte Form ein Stück Ton für eine gewisse Zeit rund oder lässt in der Musik an einer Saite eine Oktave erklingen (vgl. Heilmann 2007, S. 177–202). Im Fall der erklingenden Musik lässt sich das Wirken dieser »Zahlenverhältnis-Formen« am Monochord leicht sichtbar machen.

Zwar kann der gesamte Traktat ohne Verwendung von Musikinstrumenten bei der Lektüre sinnvoll studiert werden. Aber Boethius lehnt die Wahrnehmung keineswegs pauschal ab, sondern präzisiert deren Kompetenzbereich als ein mit angenehmen oder unangenehmen Gefühlen verbundenes Erleben äußerer wahrnehmbarer Reize. Eine rationale Begründung für einen speziellen Wahrnehmungsakt kann das Gehör allerdings nicht erbringen, geschweige denn begründete Kriterien für schöne Musik ermitteln. Deshalb ist in der Musik dem rationalen Denken mehr Gewicht zu geben als der Täuschungen unterliegenden Wahrnehmung (I.9). Ansonsten ist die Wahrnehmung mit dem Menschen und allen Lebewesen von Natur aus verbunden. Der Musiktheoretiker in Boethius' Sinne bezieht sich immer wieder auf die erklingende Musik – etwa als Ausgangspunkt seiner Forschungen analog zu Pythagoras in der Schmiede (I.10) – während seiner musiktheoretischen Studien am Monochord und schließlich als kompetenter Musikkritiker oder Komponist.

Eine konkrete Lehre des Schönen in der Musik führt Boethius nicht aus. Dennoch lassen Andeutungen in *De institutione musica* und in Boethius' *Trost der Philosophie* (um 525) den Schluss zu, dass er ganz in neuplatonischer Tradition diejenige erklingende Musik für schön gehalten haben dürfte, die der Grundkonstitution der menschlichen Seele entspricht (Heilmann 2013): Sowohl die natürlich gegebene Konstitution der menschlichen Seele als auch alles Wahrnehmbare ist in ähnlicher Weise harmonisch nach bestimmten Zahlenverhältnissen zusammengefügt. Wenn eine menschliche Seele, deren Hörvermögen einen Hörakt vollzieht, indem sie mit dem Gehörten identisch wird, etwas ihr Verwandtes wahrnimmt, wird es für sie ein angenehmes Erlebnis sein. Eine Kompositionslehre lässt sich daraus wohl kaum ableiten – das dürfte auch nicht im Sinne des Boethius gewesen sein. Es liegen aber die Schlussfolgerungen nahe, dass ein zu starkes Fortschreiten in die Vielheit, z. B. bei extrem kleinen Intervallen mit mehrstelligen Zahlenverhältnissen, das menschliche Hörvermögen überfordert und dass die Verwendung der einfacheren Intervalle des diatonischen Tongeschlechts der menschlichen Konstitution am nächsten kommt.

Ab dem 9. Jahrhundert wurde *De institutione musica* das ganze Mittelalter hindurch stark rezipiert, wie ca. 130 Handschriften (teilweise mit Glossen) und Kommentare bezeugen. Besonders häufig zitierte man Kapitel 34 im ersten Buch »Quid sit musicus« (»Was ein Musiker ist«). Boethius avancierte zur Autorität im Bereich der Musiktheorie, wobei seine Arithmetiksschrift noch bedeutsamer war. Mit seiner Darstellung von Pythagoras in der Schmiede beeinflusste er das legendäre Pythagoras-Bild im Mittelalter. *De institutione musica* bildete mit dem

Entstehen der Universitäten einen festen Bestandteil des Lektürekansons. Gedruckt wurde das Musiklehrbuch in einer Gesamtausgabe des Boethius zuerst 1492 in Venedig.

Literatur D. S. Chamberlain, *Philosophy of Music in the Consolation of Boethius*, in: *Speculum* 45, 1970, 80–97 • C. M. Bower, *Boethius and Nicomachus. An Essay Concerning the Sources of De institutione musica*, in: *Vivarium* 16, 1978, 1–45 • Glossa maior in *institutionem musicam Boethii*, 3 Bde., hrsg. von M. Bernhard und C. M. Bower, Mn. 1993/94/96 • G. Radke, *Die Theorie der Zahl im Platonismus. Ein systematisches Lehrbuch*, Tbg. 2003 • R. Harmon, *Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich. II. Boethius, Cassiodorus, Isidor von Sevilla*, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 394–483 • A. Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von »De institutione musica«*, Gtg. 2007 • J. Gruber, *Boethius. Eine Einführung*, Stg. 2011 • A. Heilmann, »amica est ... similitudo« (Boeth. mus. 1,1). *Musiktheorie und musikalische Ästhetik bei Boethius*, in: *Das Schöne in Theologie, Philosophie und Musik*, hrsg. von C. Mayer, C. Müller und G. Förster, Wzbg. 2013, 83–93

Anja Dederer

Giovanni Maria Bononcini

Musico pratico

Lebensdaten: 1642–1678

Titel: Musico pratico Che brevemente dimostra Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò ch'all'Arte del Contrapunto si ricerca (Praktischer Musiker, welcher kurz die Art und Weise erläutert, eine vollständige Kenntnis all der Dinge zu erlangen, die zur Komposition von Gesängen beitragen, und der davon handelt, was man zur Kunst des Kontrapunktes benötigt)

Erscheinungsort und -jahr: Bologna 1673

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [10], 164 S., ital.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1969 [Faksimile] • Übersetzung: *Musicus practicus*, übers. von Anonymus, Stuttgart 1701 [Übersetzung des 2. Tls.; Digitalisat: BSB] • Digitalisat: Gallica

Wie die meisten italienischen Traktate dieser Zeit lehnt sich auch Bononcini's Schrift bewusst an ältere Vorbilder, insbesondere an Giuseppe Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558), an. Dies schlägt sich bereits in der Titelwahl *Musico pratico* nieder, in welchem Zarlinos Ansprüche an den »musico perfetto« (»vollkommenen Musiker«), welcher theoretisches Wissen mit praktischer Umsetzung zu verbinden weiß, durchklingen. Die Schrift ist kurz gefasst, klar geschrieben, und zumindest in Ansätzen wird sie auch Anforderungen des stile moderno gerecht, da Bononcini großen Wert auf die »utilità« (»Nützlichkeit«, vgl. Vorrede: »Cortese Lettore«) seines Buches legt. Tatsächlich war er selbst ein anerkannter Komponist und sogar Mitglied der renommierten Accademia filarmonica in Bologna. Unter

anderem stellt er sein kontrapunktisches Können in seiner Instrumentalmusik durch z. T. komplexe Kanontechniken (z. B. in *Varii Fiori del Giardino Musicale*, op. 3, Bologna 1669) unter Beweis.

Zum Inhalt • Das Buch besteht aus zwei Teilen: Einem ersten, in dem die Definition und Klassifizierung der Musik, die Proportionslehre und die Kon- und Dissonanzen behandelt werden, und einem bedeutend längeren zweiten, der sich der von Bononcini so verstandenen »prattica«, nämlich der Kontrapunkt- und Tonartenlehre widmet.

Bononcini verweist bereits im Vorwort darauf, eine sinnvolle Auswahl an relevanten Themen getroffen zu haben, indem er »nicht jede Sache umarmen« (»non [...] abbracciare ognicosa«) wolle, sondern nur in sein Werk aufgenommen habe, »was ich zur Ausbildung eines guten Praktikers als nötig erachtet habe« (»c'hò stimato neceßario per costituire un buon Pratico«, Vorrede S. [5]).

Obwohl dafür keine innovativen Mittel eingesetzt werden und der Rahmen recht konventionell bleibt, beschreibt Bononcini doch auf den Feldern der Dissonanzbehandlung sowie der Fugen- und Tonartenlehre neue Wege. Dies wird insbesondere in den von ihm gewählten Notenbeispielen deutlich. Obwohl er dafür plädiert, dass die Regeln gut beherrscht und richtig angewendet werden müssen, spricht er sich auch dafür aus, bestimmte Gattungen freier zu behandeln (vgl. S. 119 ff.).

Die Autorität Zarlino's klingt zwar noch durch, wenn Bononcini schreibt: »Il Contrapunto è una artificiosa disposizione di consonanze, e dissonanze insieme« (S. 45; »Der Kontrapunkt ist eine kunstvolle Anordnung sowohl von Konsonanzen als auch Dissonanzen«). Doch ist der Hinweis auf Dissonanzen sicher kein Zufall, sondern zeigt, wie bedeutsam diese nun für den neueren Stil sind. So erläutert Bononcini Lizenzen, die im strengen Kontrapunkt so nicht vorgekommen wären (vgl. S. 69). Wohl ebenfalls diesem Anspruch eines moderneren Denkens geschuldet, verwendet er z. B. in einem seiner Fugenbeispiele (S. 115 ff.) kommentarlos den »transitus irregularis« (eine Durchgangsdissonanzen auf betonter Zeit), der hier sogar zu einem konstituierenden Element der Stimmführung wird. Außerdem ist bei Bononcini ein neues Bewusstsein dafür festzustellen, dass es einer Unterscheidung bedarf zwischen Kanon (»fuga legata«) und Fuge. Bononcini spricht darüber hinaus von »canone chiuso« für den nur mit einer Stimme notierten Kanon und von »canone aperto« bzw. »resoluto« für den ausnotierten Kanon. Weiter führt er Begriffe wie »canone finito« für Kanonformen ein, die mit einer richtigen Kadenz schließen, und »canone infinito« oder »circolare« für solche, die das nicht tun. In der »fuga sciolta« ist es nun möglich, mit unterschiedlichen Intervallabständen und tonaler Beantwortung zu operieren. Weiter unterteilt er die »fuga

sciolta« in »fuga« und »imitazione«. Der Unterschied liegt darin, dass die Erste mit Einklang, Quarte, Quinte und Oktave arbeitet, die Zweite dagegen mit Sekunde, Terz, Sexte oder Septime (vgl. S. 83). Er sieht in der Fuge auch erstmals eine Form, nicht nur ein kompositorisches Prinzip und plädiert dafür, das Soggetto ein zweites Mal als formgebendes Moment in der Mitte des Stückes einzusetzen.

Den Veränderungen auf dem Gebiet der Modusbestimmung wird Bononcini gerecht, indem er »Tuono« dem Choral und »Modo« der Mehrstimmigkeit zuordnet (S. 122). Für Letzteres sind allerdings eigentlich nur acht Modi für die Praxis von Relevanz, und nur sieben werden wiederum auch tatsächlich von den Komponisten verwendet (vgl. S. 157 ff., 137 ff., 148), und zwar: erster Ton (d-dorisch authentisch), zweiter Ton (g-dorisch plagal), achter Ton (g-mixolydisch plagal), neunter Ton (d-äolisch authentisch), zehnter Ton (a-äolisch plagal), elfter Ton (c-ionisch authentisch), zwölfter Ton (c-ionisch plagal). Seine neue Strukturierung der Modi aber führt nicht dazu, sich vom modalen Denken gänzlich zu lösen. So legt Bononcini weiterhin großen Wert darauf, bei der traditionellen Modusfestlegung zu bleiben: die Einhaltung des authentischen oder plagalen Ambitus im Tenor (und im Diskant), die Beachtung der »formazione dei Tuoni« (der Modusfestlegung durch die Gerüsttöne der Quint- und Quartgattungen, S. 148) und die melodische Charakterisierung von Imitationsthemen (in authentischen Tonarten durch aufsteigende, in plagalen Tonarten durch absteigende Tonfolgen).

Kommentar • Bononcini's Schrift *Musico pratico* blieb bis ins 18. Jahrhundert hinein das am weitesten verbreitete und am stärksten rezipierte Kontrapunktlehrbuch, dessen 2. Teil 1701 in Ausschnitten auch ins Deutsche übersetzt wurde. Es finden sich Referenzen in Johann Gottfried Walther's *Praecepta der musicalischen Composition* (Weimar 1708) und in Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739); und auch Johann Joseph Fux orientierte sich in *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) daran. Dass Bononcini sich seiner didaktischen Fähigkeiten durchaus bewusst war, wird dadurch deutlich, dass er die Kompositionen seiner Sammlung *Madrigali a cinque voci sopra i dodici tuoni, o modi del canto figurato* (Bologna 1678) »figli« (»Söhne«) des *Musico pratico* nennt. Hier wird nicht nur die Moduslehre klingend umgesetzt, sondern gemäß den Prämissen des *Musico Pratico* werden auch ältere Traditionen bewusst mit neueren Prinzipien verknüpft.

Literatur K. H. Holler, Giovanni Maria Bononcini's *Musico Pratico*, Strbg. 1963 • R. Groth, Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert, in: *Gmth* 7, Dst. 1989, 307–379 • G. Barnett, Giovanni Maria Bononcini and the Uses of the Modes, in: *JM* 25, 2008, 230–286

Angelika Moths

Benjamin Boretz

Meta-Variations

Lebensdaten: geb. 1934

Titel: *Meta-Variations. Studies in the Foundations of Musical Thought*

Erscheinungsort und -jahr: Red Hook 1995

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [X], 378 S., engl.

Quellen/Drucke: Erstfassung: Entstanden als Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1970 [eingereicht zusammen mit der Komposition *Group Variations*] • Erstdrucke: *Meta-Variations. Studies in the Foundations of Musical Thought* (I), in: PNM 8/1, 1969, 1–74 • *Sketch of a Musical System* (*Meta-Variations*, Part II), in: PNM 8/2, 1970, 49–111 • *The Construction of Musical Syntax* (I), in: PNM 9/1, 1970, 23–42 [entspricht *Meta-Variations* III, 1. Tl.] • *Musical Syntax* (II), in: PNM 9/2, 1971, 232–270 [entspricht *Meta-Variations* III, 2. Tl.] • *Meta-Variations*, Part IV. *Analytic Fallout* (I), in: PNM 11/1, 1972, 146–223 • *Meta-Variations*, Part IV. *Analytic Fallout* (II), in: PNM 11/2, 1973, 156–203

Zusammen mit der begleitenden Komposition *Group Variations* entstand der Text *Meta-Variations* 1970 als eine von den Professoren Milton B. Babbitt und James K. Randall betreute Dissertation an der Princeton University im Fachbereich Komposition. Später revidierte Boretz den Text zweimal geringfügig; die erste überarbeitete Fassung wurde in mehreren Teilen von 1969 bis 1973 in der einflussreichen Fachzeitschrift *Perspectives of New Music* (die zu dieser Zeit von Boretz herausgegeben und von Princeton University Press mit finanzieller Unterstützung der Fromm Stiftung publiziert wurde) veröffentlicht, die zweite Version erschien 1995 als Buchpublikation in dem von Boretz gegründeten Verlag Open Space.

Zum Inhalt • *Meta-Variations*, entstanden in dem einzigartigen intellektuellen Milieu von Princetons Doktorandenprogramm in Komposition in den 1960er- und 1970er-Jahren, ist teilweise eine Antwort und Reaktion auf Babbitts Forderung nach einer »wissenschaftlichen Theorie« der Musik (zu Babbitts Position vgl. Babbitt 1961). *Meta-Variations* versucht, die ausgiebigen Ressourcen der analytischen Philosophie und der formalen Logik für diejenigen Probleme, mit denen sich Musiktheorie und Komposition konfrontiert sahen, fruchtbar zu machen; wie der Titel andeutet, handelt es sich um Studien zur Epistemologie in Verbindung mit diesen Problemen und somit um eine Arbeit mit metatheoretischem Anspruch. Boretz' Modelle für dieses ambitionierte Projekt stammen aus dem Bereich des logischen Empirismus (mit dem sein Doktorvater Babbitt natürlich aufs Engste verbunden war) –, wobei insbesondere Rudolf Carnaps Buch *Der logische Aufbau der Welt* (Berlin 1928) und *The Structure of Appearance* (Indianapolis 1966) des amerikanischen Philosophen Nelson Goodman (S. 88) großen Einfluss ausübten.

Im Geiste dieser Vorgänger schlägt *Meta-Variations* vor, den Diskurs über Musik so zu restrukturieren, dass bedeutungslose Ausdrücke und zweifelhafte metaphysische Behauptungen vermieden werden zugunsten eines rigorosen logischen Diskurses, der auf relativ wenigen einfachen Annahmen und allgemein akzeptierten Definitionen sowie Regeln für das logische Schließen aufbaut; das Werk suchte für Musiktheorie eine sichere logische Grundlegung zu etablieren, auf der spätere Arbeiten aufbauen könnten. Mit seiner phänomenologischen Fokussierung auf musikalische Erfahrungen von Musikern wird in *Meta-Variations* die Musiktheorie nicht nur als eine Möglichkeit verstanden, existierende Musik zu verstehen, sondern auch als Weg einer logischen Rekonstruktion und Extrapolation von bisher unvorstellbaren musikalischen Möglichkeiten und somit von entscheidender kreativer Wichtigkeit für Komponisten, die in einem posttonalen Idiom arbeiten. Am wichtigsten ist, dass Boretz' Phänomenalismus Musik von Klang trennt; Musik wird zu einem Denkweg, d. h. zu einer strukturierten Vorstellung, die konstitutiv für Musik ist. So stellt Boretz im unpaginierten eröffnenden Teil, »Some Background Notes«, der 1995 erschienenen Edition der *Meta-Variations* klar: »The fundamental ontological claim of *Meta-Variations* [is that] the very being of music is created by cognitive attributions made by individual perceiving or conceiving imaginers, in individual acts of perceiving or conceiving – that, in fact, the only real music ›theory‹ is the creative-intellectual transaction which ontologizes music itself.« Nach Boretz kann eine angemessene Rekonstruktion des Diskurses über Musik dessen ontologisierende Rolle enthüllen und klarmachen: Ein musikalisches Werk wird nicht als eine akustische Einheit, sondern als eine psychologische Einheit betrachtet, die sich konstituiert und individualisiert aufgrund derjenigen strukturellen Charakteristika, die ein Hörer ihr zuschreibt.

Unter Annahme der psychologischen Erfahrung des »pitch *quale*« (»*quale*« ist eine subjektive Erfahrung einer Eigenschaft, die unabhängig von der Sache, die diese Eigenschaft besitzt, betrachtet wird, wie bspw. die unmittelbare Erfahrung der Farbe »blau« als »atomic« [in Goodmans Verständnis als ohne eigentliche Teile und daher nicht reduzierbar]) beginnt Boretz (wiederum in Anlehnung an Goodman) bei der Definition solch begründender Beziehungen zwischen Paaren mit »*qualia*« als »identity« und »matching« (z. B. S. 114) und entwickelt davon ausgehend Schritt für Schritt eine beschreibende Metasprache von beträchtlicher Differenziertheit und enormer Komplexität, die in großen Teilen der *Meta-Variations* auf der Sprache der symbolischen Logik beruht – etwas Neuartiges zu dieser Zeit. Individuelle »*qualia*« treten mit anderen in Beziehung in einer kumulativ aufsteigenden Hierarchie von Relationen,

die in ganzen Stücken kulminieren können. Nach Boretz' Ansicht entspricht das resultierende Netzwerk von Relationen für jeden Erfahrenden, der dieses Netzwerk auf das Stück zurückführt, einfach dem Stück.

Ungefähr zwei Drittel von *Meta-Variations* ist diesem rekonstruierenden Projekt gewidmet, und zwar in Verbindung mit einer Kritik an den meisten traditionellen musikalischen Schriften. Ein großer Teil des übrigen Buches besteht aus der Anwendung der entwickelten Denkfiguren im Rahmen der Analyse von Werkausschnitten der musikalischen Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Untersucht werden das Vorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* (S. 253–312), Anton Weberns op. 5 Nr. 4 für Streichquartett (S. 313–319), der Beginn von Johannes Brahms' Sinfonie Nr. 4 (S. 325–331), die erste Szene aus Igor Strawinskys *Petruschka* (S. 332–341) und der Beginn von Arnold Schönbergs op. 15 Nr. 1 (S. 342–355). Die Wagner- und Webern-Analysen sind für die Vorgehensweise repräsentativ. Nach Boretz ist das *Tristan*-Vorspiel (in einem logischen, aber nicht notwendigerweise schenkerianischen Wortsinn) aus der Gruppe von drei unverbundenen »verminderten Septakkorden«, die das chromatische Total teilen, generierbar (z. B. {1,2,5,8}, {0,3,6,9} und {1,4,7,10} wobei C = 0; vgl. S. 277 ff.). In ähnlicher Weise versteht Boretz Weberns Werk als generierbar aus einer doppelten Teilung des Aggregates (d. h. des chromatischen Totals) in Zweitongruppen des Intervalls von sieben Halbtönen; dabei erscheint jede Tonhöhenklasse genau zweimal ({0,7}, {1,8}, {2,9}, {3,10}, {4,11}, {5,0}, {6,1}, {7,2}, {8,3}, {9,4}, {10,5} und {11,6}; vgl. S. 315 ff.).

Kommentar • Der Einfluss von *Meta-Variations* war während und unmittelbar nach seiner ursprünglichen Publikation in der wichtigen Musikzeitschrift für Neue Musik *Perspectives of New Music* in den 1970er-Jahren am stärksten, und der Text trug wesentlich zur damaligen öffentlichen Wahrnehmung (bis in die 1980er-Jahre) von Musiktheorie und Komposition in Princeton bei. Da Boretz sowohl ein Mitbegründer als auch Herausgeber von *Perspectives of New Music* war, wurde – zu Recht oder zu Unrecht – die Veröffentlichung von *Meta-Variations* in dieser Fachzeitschrift von vielen als die Setzungen eines De-facto-Standards hinsichtlich Inhalt und Methode dieser Zeitschrift und zugleich als Förderung einer bestimmten philosophischen Richtung betrachtet – kurz, als ein Manifest. Der Einfluss des Textes reichte weit über die Welt der Musiktheorie und Komposition hinaus, und das Werk zog sogar ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit von Philosophen auf sich. So wurde es bspw. in der *Journal of Symbolic Logic* besprochen; dort wurde zusammenfassend festgestellt, dass »the logical-constructional parts leave much to be desired, the philosophical-foundational parts contain some valuable insights«

(Sharvey 1975, S. 578). Die individuellen Analysen erwiesen sich ebenfalls als einflussreich; Teile von Boretz' *Tristan*-Analyse erschienen in *Basic Atonal Theory* (New York 1980), einem einflussreichen Lehrbuch von Boretz' ehemaligem Studenten John Rahn; Boretz' Einfluss zeigt sich auch in vielen Bereichen von Rahns späterer Forschung. In den 1980er-Jahren erfasste der Einfluss von *Meta-Variations* selbst das Gebiet der Ethnomusikologie: Jay Rahns (nicht verwandt mit John Rahn) Buch *A Theory for All Music. Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms* (1983) dehnte das epistemologische Projekt der *Meta-Variations* auf nicht-westliches Repertoire aus; Jay Rahn studierte bei Boretz an der Columbia University.

Literatur M. Babbitt, Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music, in: Kgr.Ber. New York 1961, hrsg. von J. LaRue, Kassel 1961, 398–403 • R. Sharvey, Review of »Meta-Variations«, in: The Journal of Symbolic Logic 40/4, 1975, 577 f. • J. Rahn, Basic Atonal Theory, N.Y. 1980 • Ders., A Theory for All Music. Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms, Toronto 1983

Stephen Peles

Pierre Boulez

Éventuellement / Au près et au loin

Lebensdaten: 1925–2016

Titel: Éventuellement ... (Möglichkeiten) / ... Au près et au loin (Nahsicht und Fernsicht)

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: La Revue musicale H. 212, 1952, 117–148 / Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault 2/3, 1954, 7–24

Textart, Umfang, Sprache: Aufsätze, 32 S. / 18 S., frz.

Quellen/Drucke: Neudrucke in: Pierre Boulez, Relevés d'apprenti [= RA], Paris 1966, 147–182 bzw. 183–203, sowie in: ders., Points de repère I. Imaginer [= PRI], Paris 1995, 263–295 bzw. 297–314 • Übersetzung: Pierre Boulez, Werkstatt-Texte [= WT], übs. von J. Häusler, Berlin 1972, 22–52 bzw. 58–75

Nach seinem Studium am Pariser Conservatoire waren es insbesondere Olivier Messiaen und René Leibowitz, die Pierre Boulez halfen, seinen Weg als junger Komponist zu bestimmen. So stellte er sich früh die Aufgabe, die jeweils einseitig ausgerichteten kompositorischen Verfahrensweisen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Rhythmik bei Strawinsky/Messiaen, Reihenorganisation der Tonhöhen bei Schönberg/Webern) zu einer Synthese zusammenzuführen. Bereits Boulez' erster theoretischer Aufsatz aus dem Jahre 1948, *Propositions* (Vorschläge), gipfelt in der Forderung, zwischen den beiden traditionell vorrangigen Aspekten, Melodik und Rhythmik, wieder eine gegenseitige Entsprechung herzustellen, und zwar durch die Übertragung von Prinzipien der Atonalität auch auf die Rhythmik. Die wohl wichtigste Konsequenz aus der

Begegnung zwischen Boulez und John Cage im Frühjahr 1949 war die Neubetrachtung des Klanglichen entsprechend den vier akustischen Dimensionen Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe – ein Zusammenhang, dem sich Messiaen noch früher widmete als sein Schüler. Die fehlende Einbeziehung aller Dimensionen in das Reihenprinzip wurde (neben der Kritik an den Rückgriffen auf klassische oder vorklassische Formhülsen in der Zwölftonmusik) zu einem zentralen Argument der Schönberg-Kritik in seinem berühmt-berüchtigten Aufsatz *Schönberg est mort* (dt. als: *Schönberg ist tot*). Zu diesem Zeitpunkt hatte Boulez bereits den ersten Satz seiner *Structures* für zwei Klaviere abgeschlossen, sodass den Forderungen des Pamphlets durchaus auch eine neue musikalische Realität zur Seite stand. Im Frühjahr 1952 entwickelte Boulez neue Ableitungsverfahren, die in *Le Marteau sans maître* voll zum Tragen kamen. Im selben Frühjahr 1952 fand in Paris das Festival L'Œuvre du XX^e siècle statt, zu dem die *Revue musicale* einen Band beisteuerte, in dem Boulez mit dem Aufsatz *Éventuellement ...* den neuesten Stand seriellen Komponierens darlegte. Ende 1954 folgte ... *Auprès et au loin* als Gegenstück zum *Marteau*, der aber für die Donaueschinger Musiktage 1954 nicht fertig wurde.

Zum Inhalt • Éventuellement ... beginnt mit einer Situationsbeschreibung der Nachkriegsjahre: Erörtert werden die Stellung der Avantgarde, die Errungenschaften der Wiener Schule und die sich dagegen auflehrenden Tendenzen sowie die rhythmischen Errungenschaften Strawinskys. Unmittelbar anschließend (RA: S. 152, PRI: S. 268, WT: S. 27) zeigt Boulez an Auszügen aus den Reihentabellen aus den *Structures* (die nicht als solche gekennzeichnet sind), worin er die Essenz des Seriellen erblickt, nämlich in der Übertragung der dodekaphonen Tonhöhenordnung auf weitere klangliche Aspekte sowie auf die interne Anordnung der Reihentabellen selbst (die Transpositionen folgen nicht chromatisch aufeinander, sondern in der spezifischen Reihenfolge der Reihentöne). Eine erste Abstraktion erfolgt durch die Übersetzung der Tonhöhentabellen in Zahlen sowie die Gleichsetzung der Reihe mit einer geometrischen Funktion (dort Bsp. IV; vgl. Abb. 1).

Die Konzentration auf die Dauer (RA: S. 158, PRI: S. 273, WT: S. 31) genügt Boulez im rhythmischen Bereich jedoch nicht, sodass er jene Techniken der rhythmischen Zellen ausführt, die er auf Messiaen aufbauend bereits vor den *Structures* weiterentwickelt hatte (die hier aufgeführten Beispiele stammen aus dem unabgeschlossenen *Polyphonies*-Projekt). Hinter den nun anschließenden Ausführungen zur Registrierung der Dauern steckt Boulez' erste konkrete Etüde, in der ein einziger auf Tonband aufgenommener Klang mittels »phonogène« auf 72 chromatische Stufen transponiert wurde (wobei die Veränderungen in Tonhöhe

The image displays musical notation and tables for Pierre Boulez's *Structures*. At the top, three staves (labeled 1., 2., 3.) show musical notation with pitch bends, each accompanied by a sequence of numbers (1-12) indicating pitch classes. Below these are two more staves (labeled I. and II.) with similar notation and numbers. The bottom section contains two tables labeled 'Série originale' and 'Série renversée', each showing a 12x12 grid of numbers representing pitch classes. The 'Série originale' table is a 12x12 grid of numbers 1-12, and the 'Série renversée' table is a 12x12 grid of numbers 1-12, representing a reversed or transformed series.

Abb. 1: P. Boulez, Beispiel zu *Structures*, Tonhöhentabelle sowie deren Übertragung in Zahlen, *Éventuellement ...*, RA: S. 153–154, PRI: S. 269, WT: S. 28, Bsp. II und III

und Dauer parallel verlaufen). Dieses Material wurde auf mehreren Ebenen seriell geordnet, insbesondere in Form eines seriellen Kontrapunkts zwischen den nunmehr unterschiedenen Zeitwerten von effektiver Dauer und Einsatzabstand (vgl. Decroupet / Ungeheuer 1994, S. 99–101). War Boulez von den Dauern zu rhythmischen Zellen fortgeschritten, so musste auch im Tonhöhenbereich die Beschränkung der Zwölftonreihe auf Einzeltöne zugunsten von komplexeren Klängen aufgegeben werden: Hier legte Boulez zum ersten Mal seine sogenannte Klangmultiplikationstechnik offen, welche ab dem Frühjahr 1952 zu seinen Standardtechniken gehörte (RA: S. 168, PRI: S. 282, WT: S. 40). Im Mittelpunkt der Überlegung steht der komplexe Klang als Baustein, dessen intervallische Merkmale es (durch vielfältige Transposition auf die Töne eines anderen Klanges) zu multiplizieren gilt. Betrachtungen zur Klangfarbe bzw. strukturellen Orchestration sowie zur Rolle der Tempi als die Form einhüllende Aspekte (dieser Begriff wurde erst 1957 im Aufsatz *Alea* explizit eingeführt) runden das Bild ab und führen zu einer allgemeineren Stellungnahme bezüglich des Verhältnisses zwischen Organisation

(bei verschiedenen Autoren als vorkompositorisches Stadium bezeichnet) und (der eigentlichen) Komposition. Die letzten drei Absätze vor der Schlussfolgerung betreffen erneut den rhythmischen Bereich (also jenen Aspekt, für den es seit 1948 galt, Entsprechungen zu den atonalen oder reihentechnischen Verfahren der Tonhöhenbehandlung zu finden), aber auch einen gänzlich neuen Aspekt, nämlich die Klangfarbe jenseits der herkömmlichen Instrumente. Zunächst hebt Boulez den Beitrag Messiaens hervor, der gerade durch seine unregelmäßigen Verwandlungen von rhythmischen Zellen sowie Kanontechniken das Bewusstsein für die Dauer als eigenständigem, von der Tonhöhenorganisation losgelöstem kompositorischem Bereich geschärft habe (RA: S. 175, PRI: S. 288 f., WT: S. 46). Dann wendet er sich mit Cages präpariertem Klavier einem ersten Neuland der Klänge zu, an das eine weitere Darstellung von Erfahrungen aus dem Studio für konkrete Musik anschließt, nunmehr auf seiner zweiten Etüde fußend, in der er mittels Permutation von Tonbandschnipseln der Frage des veränderlichen Klangformverlaufs (Hüllkurve) nachgegangen war in der Hoffnung, auf diese Weise auch die Klangfarbe differenzierter behandeln zu können. Abschließend verteidigt Boulez die Haltung des »intellektuellen Künstlers«, da »in der Musik der Ausdruck in sehr hohem Maße an die Sprache, ja sogar die Technik der Sprache gebunden ist«. (»N'oublions pas qu'en musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage«, RA: S. 181, PRI: S. 293 f., WT: S. 50.) So sei es nur legitim, dass der Komponist zugleich auch Theoretiker sei und dass das Verhältnis zwischen Gefühl (»sensibilité«) und Denken (»intelligence«) jenseits aller überkommenen Widersprüche einer Neubetrachtung bedürfe.

Aus ... *Après et au loin* sind hier vornehmlich jene Abschnitte von zentraler Bedeutung, in denen Boulez seine vier seriellen Verfahren erläutert (die drei komplexeren stellen die Grundlage für je einen Zyklus im *Marteau* dar), wobei gerade seine historische Parallelisierung zwischen der Klangmultiplikationstechnik und den mittlerweile vorliegenden ersten elektronischen Studien aus dem Studio des NWDR in Köln besticht. Neben den bereits in *Éventuellement* ... einleitend ausgeführten ästhetischen Überlegungen widmete Boulez abermals einen Abschnitt dem Komplex Organisation und Komposition. Fragen zur Form werden hier anscheinend nur beiläufig gestreift, wenngleich mit der Konzeption einer in der Nachfolge von Debussy angesiedelten »forme tressée« (ineinander verflochtene oder verwobene Stränge, die sich an der Oberfläche immer wieder ablösen, RA: S. 200, PRI: S. 312, WT: S. 73) jener besonderen Vorgehensweise ein Name gegeben wird, die für den neunsätzigen *Marteau* mit seinen drei unregelmäßig alternierenden Zyklen so bestimmend werden sollte.

Kommentar • Boulez' Aufsätze enthalten die ersten theoretischen Formulierungen zur europäischen seriellen Musik. Zugrunde liegt ihnen dabei die These, dass diese Kompositionsmethode direkt aus der Synthese früherer Bestrebungen hervorgegangen sei: Aus diesem Grund muten diese Schriften auch heute noch ziemlich technokratisch an. Jedoch gilt es, die Konsequenzen jenseits der so oft gescholtenen systematischen Materialvorordnung nicht zu übersehen, denn einer der wesentlichen Aspekte der anvisierten Synthese sollte ja gerade die neuerliche Einheit von Material und Form sein, mithin deren gegenseitige Bedingung und Durchdringung. Entsprechend resultieren Boulez' Überlegungen zur musikalischen Form nicht aus einer anpassenden Kritik der Tradition, sondern aus den jeweils spezifischen Bedingungen des Grundmaterials selbst. Wenn Boulez seine Reihentabellen nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten strukturiert, so ist das bereits eine erste Stufe der wirklichen Komposition, deren Spuren sich in den Werken erkennen lassen, also nicht bloß abstrakte Materialprädisposition. Dem sich ständig erneuernden Material konnten nur Formen entsprechen, die sich diesen Bedingungen anpassen, was jegliche überkommenen Schemata der traditionellen Formenlehre ausschloss. Der erste Ansatz einer Übertragung des Reihengedankens auf die vier akustischen Klangdimensionen mag nur bedingt überzeugend gewesen sein (doch bereits die zur selben Zeit komponierten Werke sprechen eine differenziertere Sprache als die theoretischen Postulate), hatte aber zwei entscheidende Konsequenzen: Zum einen gliederte Boulez die Dimensionen bald in strukturelle und einhüllende Aspekte (wodurch den Dimensionen wieder genauer bestimmte Funktionen zugeordnet wurden – ab *Alea*, 1957), zum anderen ergab sich daraus die Notwendigkeit, Parameter im eigentlichen Sinn wie z. B. Tongruppen, Dichtegrad oder Registerverteilung zu entwickeln, welche formbildend wirken konnten.

Literatur P. Boulez, Stocktakings from an Apprenticeship, mit einer Einl. von R. Piencikowski, kommentiert und ins Englische übs. von S. Walsh, Oxd. 1991 • P. Boulez, *Le Marteau sans maître*. Fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition / Facsimile of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score, hrsg. von P. Decroupet, Mz. 2005 • R. Piencikowski, »Stilleben mit Gitarre«, in: Pierre Boulez. Eine Fs. zum 60. Geburtstag am 26. März 1985, hrsg. von J. Häusler, Wien 1985, 82–98 • P. Decroupet und E. Ungeheuer, Karel Goeyvaerts und die serielle Tonbandmusik, in: RB 48, 1994, 95–118 • P. Decroupet, »Renverser la vapeur ...« Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez aus den fünfziger Jahren, in: MK 89/90, 1995, 112–131 • U. Mosch, Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«, Saarbrücken 2004

Pascal Decroupet

Pierre Boulez

Musikdenken heute

Lebensdaten: 1925–2016

Titel: Musikdenken heute

Erscheinungsort und -jahr: Mainz 1963 (Bd. 1) und 1985 (Bd. 2)
Textart, Umfang, Sprache: in Buchform ausgearbeitete Vorträge (Bd. 1), Aufsatzsammlung (Bd. 2), 128 S. (Bd. 1), 80 S. (Bd. 2), dt.
Quellen/Drucke: Bd. 1 (1963) und 2 (1985) ersch. als: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V, hrsg. von E. Thomas und VI, hrsg. von F. Hommel • Frz. Fassungen von Bd. 1: P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genf 1964; von Bd. 2: P. Boulez, *Points de repère*, Paris 1981 und ²1985, 78–94 bzw. *Points de repère I. Imaginer*, Paris 1995, 359–377

Seit den späten 1940er-Jahren war Pierre Boulez mit Kompositionen und Schriften maßgeblich an der Entwicklung der seriellen Musik beteiligt. Bereits Ende 1951 schrieb er John Cage von seiner Absicht, »un immense bouquin sur la série« (»ein ausführliches Buch zur Reihentechnik«) schreiben zu wollen (Piencikowski / Nattiez 2002, S. 208). Nach zunächst kompositionstechnisch, dann aber auch stärker ästhetisch ausgerichteten Aufsätzen in den 1950er-Jahren sollte *Musikdenken heute* ein System begründen, in welchem alle Aspekte der kompositorischen Tätigkeit (von der Produktion der elementaren Klangzusammenhänge bis hin zur Formgestaltung, von der Notation bis zur ästhetischen Positionierung) logisch aufeinander bezogen erschienen. Seit der Uraufführung von *Le Marteau sans maître* 1955 galt Boulez als eine der wesentlichen Komponistenpersönlichkeiten der »jungen Generation«, sodass Wolfgang Steinecke ihn immer wieder für die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt zu gewinnen suchte. Nach mehreren Absagen (1957 und 1958) kam es 1960 mit der Hauptvorlesung *Comment pensons nous la musique aujourd'hui?* (*Wie denken wir die Musik heute?*) endlich zum ersehnten »Boulez-Jahr«. Angekündigt wurde ein sechsteiliger Vortragszyklus mit den Kapiteln: »Considérations générales« (»Allgemeine Betrachtungen«), »Technique musicale« (»Musikalische Technik«), »Forme« (»Form«), »Notation et interprétation« (»Notation und Interpretation«), »Esthétique et poétique« (»Ästhetik und Poetik«) und »Synthèse et avenir« (»Synthese und Zukunft«). 1960 war Boulez am ersten Höhepunkt seiner kompositorischen Tätigkeit angelangt, dokumentiert durch den fünfteiligen Zyklus *Pli selon pli*, der im Juni 1960 in Köln uraufgeführt wurde und bei den Ferienkursen wiederholt wurde.

Zum Inhalt • In Form eines mit ästhetischen Wertungen durchsetzten »Gesprächs unter zwei Augen« stecken die »Allgemeinen Betrachtungen« einen doppelten Rahmen ab: die jüngste Entwicklung der seriellen Musik (mitsamt ihren Moden, fehlerhaften Einschätzungen usw.) sowie die Modellfunktion, die die Mathematik (im weitesten Sinne)

als Denkform für die Reflexion über die neueste Musik haben kann. Boulez sucht sichtlich ein hohes Niveau an Lösung von den alltäglichen Problemen des Komponierens, um dank einer solchen Abstraktion zwischen den kompositorischen Aspekten wirksame Beziehungen herzustellen, welche die Ebene des Wortwörtlichen (wie z. B. die unmittelbare Übertragung der Zwölftonreihe auf die anderen Klangdimensionen in der frühseriellen Phase) verlassen und aufgrund weitergefasster Analogien mit hohen intellektuellen Ansprüchen verbunden sind. Nichtsdestoweniger wuchs das Kapitel »Musikalische Technik« durch zahlreiche Einschübe praktischer Art (im Vergleich mit dem Vortragstext und mit den anderen Kapiteln) überproportional an.

Die Reihe definiert Boulez in ungewohnt ausführlicher Art und Weise (Bd. 1, S. 29 f.). Deren wesentliche Hauptmerkmale seien: »Keim zur Stiftung einer Hierarchie«, »Organisation einer *endlichen* Menge schöpferischer Möglichkeiten« sowie »*funktionelle* Erzeugung«. Die anschließenden Detailbetrachtungen zu den damals geläufigen fünf Dimensionen verlaufen in mehreren Wellen. Die erste Welle betrifft elementare Fragen zu Tonhöhen (Bd. 1, S. 32), Dauern (Bd. 1, S. 43), Dynamik (Bd. 1, S. 52), Klangfarbe (Bd. 1, S. 57) und Raum (Bd. 1, S. 58). Für jede Dimension schlägt Boulez einen spekulativen Rahmen vor, sodass alle Beispiele als Teile eines übergeordneten Systems erscheinen und nicht lediglich als voneinander unabhängige Einzelfälle. Neben der Darstellung spezifischer Techniken, um aus einer Zwölftonreihe komplexere Materialordnungen abzuleiten, enthält der Abschnitt zu den Tonhöhen Boulez' Kritik sowohl an den Geräuschen (die in Ermangelung eines identifizierbaren Grundtons nicht in die Dialektik der Tonhöhenorganisation integrierbar sind, Bd. 1, S. 36) als auch an den Clustern und Glissandi (Bd. 1, S. 37); ferner stilistische Anmerkungen zum Problem der Oktave (Bd. 1, S. 38–41). Eine ausgedehnte Klammer ist der Binnenstruktur von Reihen gewidmet. Sie enthält Analysen von Reihen Anton Weberns, Alban Bergs sowie der eigenen 3. Klaversonate, ferner Anmerkungen zu dichten Vernetzungen innerhalb Webern'scher Reihen (Bd. 1, S. 67 ff.) und zu Symmetrien (Bd. 1, S. 70) sowie unvollständigen Reihen (Bd. 1, S. 71). Schließlich werden Ableitungsverfahren wie Vergrößerung (Bd. 1, S. 66) oder Vervielfältigung (Bd. 1, S. 69) dargestellt. In der zweiten Welle, im französischen Original »Quant à l'espace« (»Zum Raum«) überschrieben, werden die Systematiken vertieft. Während bei den Tonhöhen (Bd. 1, S. 72) auf unterschiedliche Gliederungen des Tonraums verwiesen wird, betreffen die Ausführungen zur Zeitorganisation die Gegenüberstellung der Kategorien »temps strié« (pulsierende bzw. gekerbte Zeit) und »temps lisse« (amorphe bzw. glatte Zeit). Der abschließende Großabschnitt, »Inventaire et répertoire«, ist der eigentlichen

Syntax zugewandt (Bd. 1, S. 85). Auf der Grundlage historischer Betrachtungen (Reihe in der Wiener Schule und heute, Bd. 1, S. 86–91) werden Definitions- und Auswahlkriterien vorgestellt, jeweils in tabellarischen Schaubildern zusammengefasst. Bei den Tonhöhen unterscheidet Boulez die »Placierung« von der »Produktion« der Materialien: Die Produktion betrifft das Herstellen des kompositorischen Grundmaterials durch diverse Ableitungsverfahren namentlich aus Zwölftonreihen, während die »Placierung« deren kontextabhängige Verarbeitung durch zeitliche, aber auch klangfarbliche oder räumliche In-Beziehung-Setzung zum Ziel hat. Es folgt eine Systematik zur Registerbehandlung (einem ersten »einhüllenden« Phänomen) und schließlich eine längere Ausführung zu den Kombinations- und Anordnungsmöglichkeiten, mithin: Monodie und Homophonie (Bd. 1, S. 99), Polyphonie (Bd. 1, S. 101) sowie Heterophonie (Bd. 1, S. 103); eine zusammenfassende Tabelle ist auf S. 102 (Bd. 1) wiedergegeben. Ausblickartig endet das Kapitel »Musikalische Technik« mit Fragen der Verbindung von Strukturen (Bd. 1, S. 111).

Aus dem 2. Band von *Musikdenken heute* betreffen lediglich die Beiträge zur Form und zur Notation theoretische Fragen, während die anderen Kapitel Bausteine einer Ästhetik darstellen. Im Sinne von Claude Lévi-Strauss' Ausführungen zu »Lokalstrukturen« stellt Boulez fest, dass es in der »relativen Welt« der seriellen Musik »keinen Platz für den Gedanken an fixierte, nicht relative Formen« (Bd. 2, S. 56) geben kann: Im Gegenteil erfordere die Morphologie auf der Formebene »eine in jedem Augenblick erneuerbare Form« (Bd. 2, S. 56), »eine Form, die unausweichlich und irreversibel an ihren ›Inhalt‹ gebunden« (Bd. 2, S. 57) sei. Die Verbindung der beiden Ebenen Morphologie (Erzeugung und Verteilung des Materials) und Syntax (dessen Realisierung und Gliederung) steht somit weiterhin an oberster Stelle: »Aus den Auswahlkriterien also entsteht die Dialektik der Abfolge oder Verknüpfung von Lokalstrukturen, wobei diese Auswahlkriterien bestimmend sind für die Eingliederung der Lokalstrukturen in die große allgemeine Struktur, die *Form*. Die Auswahlkriterien im gesamten möchte ich die *Formanten* einer Großstruktur nennen.« (Bd. 2, S. 58)

Die jüngste Entwicklung in Sachen Notation sieht Boulez kritisch: So deutet er die Wiederbesinnung auf Neumen und Ideogramme als »Rückschritt« (Bd. 2, S. 65), da die Errungenschaften der proportionalen Notation darin nicht integriert seien. Bedenkenswert erscheinen ihm hingegen die Beziehungen der Notation zur Zeitgestaltung: Das neumenartige System eigne sich für eine amorphe oder glatte Zeit, während das proportionale System eher bei pulsierender oder geriffelter Zeit seine Besonderheiten ins Spiel bringe.

Kommentar • Die problematische Geschichte der Drucklegung von *Musikdenken heute* hat zu einer Verzerrung in der Musikhistoriographie geführt, welche nur schwer zu korrigieren ist. Den ausufernden, detaillierten technischen Erläuterungen, die im Anschluss an die Darmstädter Vorträge durch Überarbeitungen und Erweiterungen zu Band 1 führten, stehen mit den unüberarbeiteten Betrachtungen zur Notation und Form (welche erst ca. 20 Jahre später in Band 2 gedruckt vorgelegt wurden) keine gleichgewichtigen Pendanten gegenüber. Der Verlauf der Vortragsreihe selbst im Sommer 1960 hatte ferner zur Folge, dass das vorgesehene Kapitel zu »Ästhetik und Poetik« erst gar nicht schriftlich ausgearbeitet wurde. Entsprechend gilt *Musikdenken heute* allgemein als bloßes Zeugnis einer technokratisch orientierten Komponistenclique serieller Musik. (Es ist schon bemerkenswert, dass *Musikdenken heute*, die beiden ersten Schriftenbände Karlheinz Stockhausens [1963 und 1964] und die erste Schriftenammlung Boulez, *Relevés d'apprenti* [1966], in einer Zeitspanne von nur drei Jahren erschienen.) Den beabsichtigten übergreifenden Entwurf, der in nuce in den knappen Vortragstexten enthalten war, hat Boulez nie ausgearbeitet, und seine bald darauffolgenden ästhetischen Texte (insbesondere »Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung«, ebenfalls in Band 2 von *Musikdenken heute* enthalten) stellen global betrachtet zwar ein Gegenstück zu den früheren kompositionstechnischen Ausführungen dar, doch ist das resultierende Gesamtbild wohl kaum mehr als eine Anhäufung von Fragment gebliebenen Ansätzen.

Literatur P. Decroupet, Konzepte serieller Musik, in: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, hrsg. von G. Borio und H. Danuser, Fr. i. Br. 1997, Bd. I, 379–397 • P. Boulez und J. Cage, Correspondance et documents, hrsg. von R. Piencikowski und J.-J. Nattiez, Mz. 2002 • F. Nicolas, L'Intellectualité musicale de Boulez et ses enjeux théoriques, in: La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits, hrsg. von J. Goldman, J.-J. Nattiez und F. Nicolas, Sampzon 2010, 17–62

Pascal Decroupet

Joachim Burmeister

Musica poetica

Lebensdaten: 1564–1629

Titel: Musica poetica. Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικῶς addita (Musikalische Poetik. In Definitionen und Abschnitten kurz abgehandelt, worin in einzelnen Kapiteln die Regeln nach Art einer Zusammenschau aufgeführt sind)

Erscheinungsort und -jahr: Rostock 1606

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [8], 76, [4] S., lat.

Quellen/Drucke: Nachdruck: hrsg. von M. Ruhnke, Kassel 1955 [Faksimile-Ausg.] • Edition und Übersetzungen: *Musical Poetics*. Joachim Burmeister, übs. und hrsg. von B. V. Rivera, New Haven 1993 [engl. Übersetzung und Edition der lat. Ausg. von 1606] • *Musica poetica*, übs. von P. Kallenberger, hrsg. von R. Bayreuther, Laaber 2004 [dt. Übersetzung mit Nachdruck der lat. Ausg. von 1606] • *Musica poetica* (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de *Hypomnematum musicae poeticae* (1599) et de *Musica autoschediastike* (1601), übs. von A. Sueur und P. Dubreuil, Wavre 2007 • Digitalisat: SBB

Joachim Burmeister, in Rostock geboren, besuchte dort die Johannisschule unter dem Rektorat von Lucas Lossius, einem Schüler Philipp Melancthons, der Schulbücher zur Rhetorik und Dialektik verfasste. Burmeister erhielt ersten musikalischen Unterricht von Christoph Praetorius und Euricius Dedekind. Nach Studien an der Universität Rostock fand Burmeister 1589 eine Anstellung an der dortigen Stadtschule. Nach sechsmonatigem Dienst an der Nicolai-kirche wurde er zum Kantor an der Marienkirche ernannt. Vier Jahre später kehrte er an die Johannisschule zurück, wo er sich nun ganz dem Latein- und Griechischunterricht widmete. Sein ältester erhaltener Traktat *Hypomnematum musicae poeticae* [...] *synopsis, ex Isagoge, cujus et idem ipse auctor est* (Rostock 1599) basiert offensichtlich auf einem früheren Werk des Autors mit dem Titel *Isagoge*, das heute verschollen ist. Darauf folgte der Traktat *Musica autoschediastike* (Rostock 1601), aus dem ein Abschnitt auch unter dem Titel *Musicae practicae sive artis canendi ratio* (Rostock 1601) erschienen ist. Fünf Jahre später publizierte er seine stärker systematisierte und weiter entwickelte *Musica poetica*. Im Jahr 1609 kommentierte er die musikalischen Abhandlungen des Lübecker Mathematikers Henricus Brucaeus. Burmeisters Werk bildet die Urquelle der barocken Figurenlehre.

Zum Inhalt • Anknüpfend an eine Tradition, die bis Nikolaus Listenius zurückreicht, definiert Burmeister *musica poetica* als »jenen Bereich der Musik, der die Kunst der musikalischen Komposition lehrt, indem sie die Melodien in einer Harmonie verbindet« (»est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam«, Bl. A1r). Dabei geht er weiter als Listenius, wenn er darauf besteht, dass solche Musik »mit den verschiedenen Affekten der Sätze verziert wird, um den menschlichen Geist und das Herz in verschiedene Affekte zu versetzen« (»variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda«, ebd.). In Kapitel 4 betont er erneut, dass Melodien emotionale Wirkung in künstlerisch sensiblen Zuhörern erzeugen müssen (»affectus in homine non plane amuso creans«, S. 17). Burmeisters Beschreibung, die u. a. Belehrung und Vergnügen miteinander kombiniert,

wurzelt in der Poetik (Horaz zufolge vereint die Dichtung Nutzen und Lust; *Ars poetica*, V. 333; siehe auch Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, Bl. A2v).

Burmeister teilt seinen Traktat *Musica poetica* in 15 Kapitel und eine Vorrede; Bayreuther 2004, S. 93f.): 1. »Notation« (»De caracterismo«), 2. »Stimmen« (»De vocibus«), 3. Das System der Tonhöhen, die »Lehre von den Klängen« (»De doctrina sonorum«), 4. »Syntax der Konsonanzen« (»De consonantiarum syntaxi«), 5. »Klauseln« (»De clausulis«), 6. »Modi« (»De modis«), 7. »Transposition« (»De transpositione«), 8. »Art und Weise, Gesänge zu beginnen« (»De ratione inchoandi modulamina«), 9. »Schluss von Melodien und Harmonien« (»De fine melodiarum et harmoniarum«), 10. »Textunterlegung« (»De Textus Applicatione«), 11. »Orthographie« (»De orthographia«), 12. »Figuren und Ornamente« (»De figuris seu ornamentis«), 13. »Genera der Gesänge und Antiphonen« (»De generibus carminum et antiphonarum«), 14. »Analyse« (»De analysi«), 15. »Nachahmung« (»De imitatione«). Burmeisters Abhandlung ist v. a. aufgrund der hier dargelegten Figurenlehre bekannt, doch auch andere Aspekte sind von Interesse.

Im 1. Kapitel werden die Möglichkeiten diskutiert, Musik zu notieren: mit Notenzeichen oder mit Buchstaben, z. B. in Tabulaturen. Im ganzen Buch notiert Burmeister seine Beispiele in einer modifizierten deutschen Orgeltabulatur. Hier liefert er auch eine Einführung in die Mensuralnotation. Seine Darstellung der vier grundlegenden Stimmtypen im 2. Kapitel vermittelt Einblicke in die zeitgenössische Aufführungspraxis, wenn er etwa meint, dass die Diskantstimme entweder von Knaben oder von Frauen gesungen werden kann. Einige Kapitel behandeln grundlegende Probleme der Interpretation, etwa die Textunterlegung (Kap. 10, »De Textus Applicatione«).

In Kapitel 6 schlägt Burmeister ein System von 14 Modi vor und unterscheidet authentische (äolisch, hyperäolisch, ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch) und plagale Modi (hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch, hypomixolydisch, hypoäolisch, hyperphrygisch, hypotionisch). Damit bezieht er auch zwei theoretisch mögliche Modi (hyperphrygisch und hyperäolisch) mit ein, die von Heinrich Glarean (*Dodekachordon*, Basel 1547, S. 79) ausgeschlossen wurden und von Burmeister als »illegitim« (»nothi«) bezeichnet werden, weil sie einen Tritonus zwischen *f* und *h* aufweisen (S. 43).

Indem Musik nicht primär kontrapunktisch, sondern als horizontal geführter Satz verstanden wird, der sich am harmonischen Bass orientiert, führt Burmeister eine Entwicklung deutscher Theoretiker des späten 16. Jahrhunderts, wie etwa Johannes Avianus (*Isagoge*, Erfurt 1581), weiter. Obwohl er das Wort »Dreiklang« (»trias«) hier

nicht verwendet, beschreibt er Akkorde als drei miteinander verbundene (»conjugati«) Noten: »basis« (Grundton), »media« (Terz) und »suprema« (Quinte oder Sexte). Er kennt das Konzept der Akkordumkehrung nicht, begreift vielmehr Akkorde in umgekehrter Stellung als eigene Kategorie. Seine Verbindung von modalem Denken und Dreiklangtheorie setzt die Musiktheorie Gioseffo Zarlinos fort, wie sie von Seth Calvisius überliefert wurde (Meier 1974, S. 86–102). Seine Abhandlung zu den Vorzeichen, die er mit dem Wort »disparata« (»Unterschiede«) beschreibt, lässt einen Wechsel im Verständnis von Akzidenzien erkennen (S. 4 f., Kap. 1): Die Verwendung des *b*-Vorzeichens bedeutet bspw. nicht mehr, dass die Note als *fa* solmisiert werden soll, sondern dass sie einfach die Flexion einer Tonhöhe anzeigt. Für die Bezeichnung der Vorzeichen adaptiert er griechische Namen: »synnemenon« (*b*) und »diezeugmenon« (*‡* oder *‡*), Begriffe aus der antiken Musiktheorie zur Unterscheidung von konjunkten und disjunkten Tetrachorden (in der altgriechischen Theorie enthält die Oktave zwei Tetrachorde, die entweder sich überlappen oder im Abstand eines Ganztons voneinander getrennt sind; ein konjunktes Tetrachord impliziert ein *b*, ein disjunkt ein *h*). Er verzichtet auf eine Vielzahl von traditionellen Eigentümlichkeiten der Musiktheorie der Renaissance, wie etwa die Mutation im Hexachord, und fixiert die mehrdeutige Hexachordstufe *b* durch Einführung von *se* (*b*) und *si* (*h*). Ebenso bricht er mit der traditionellen Mensurallehre. Sein Verzicht auf jegliche Erörterung von Tempus, Prolatio usw. deutet auf eine Vereinfachung des Mensuralsystems im frühen 17. Jahrhundert hin.

Im Vergleich zu den Fächern Grammatik und Rhetorik, die eine differenzierte Technik zur Analyse eines verbalen Diskurses entwickelt hatten, stand der Musiktheorie um 1600 nur ein rudimentäres Werkzeug zur musikalischen Analyse zur Verfügung. Die Erkenntnis, dass Musik ebenso Grammatik, Stil und eine affektive Dimension besitzt, führte dazu, dass Musiktheoretiker wie Burmeister versuchten, angemessene rhetorische Kategorien zur Beschreibung von musikalischen Parametern zu entwickeln. Burmeisters Definitionen zeigen den Einfluss von Lossius' vielfach aufgelegtem Druck *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanchthonis* (Frankfurt a.M. 1550).

Burmeister verwendet Begriffe aus der Rhetorik, um kontrapunktische Techniken wie etwa verschiedene Arten von Imitation, Dissonanzen und Wiederholungen sowie textausdeutende Figuren zu beschreiben. Im 12. Kapitel identifiziert Burmeister folgende Figuren in der Harmonie: 1. »Fuga Realis« (strikte Fuge), 2. »Metalepsis« (Fuge mit zwei Subjekten), 3. »Hypallage« (Fuge mit invertiertem Subjekt), 4. »Apocope« (Fuge, in welcher das Subjekt in einer Stimme abbricht), 5. »Noema« (homophoner Ab-

schnitt), 6. »Analepsis« (Wiederholung eines Noema), 7. »Mimesis« (Wiederholung eines Noema von anderen Stimmen innerhalb der Textur, »interne Mehrchörigkeit«), 8. »Anadiplosis« (wiederholte Mimesis), 9. »Symblema« (rhythmische Gleichheit mehrerer Stimmen), 10. »Syn-copa« oder »Syneresis« (Vorhalt), 11. »Pleonasmus« (verlängerte Kadenz), 12. »Auxesis« (Wiederholung einer Phrase des Textes mit Sequenz in der Musik), 13. »Pathopoeia« (affektive Chromatik), 14. »Hypotyposis« (»Madrigalisten«), 15. »Aposiopesis« (Generalpause), 16. »Anaploce« (in Mehrchörigkeit die Wiederholung einer Phrase von verschiedenen Chören). Darüber hinaus definiert er folgende melodische Figuren: 1. »Parembol« (Vorkommen einer nicht-imitatorischen Stimme in einer Fuge), 2. »Palilogia« (Wiederholung einer Phrase auf gleicher Tonhöhe), 3. »Climax« (melodische Sequenzkette), 4. »Parrhesia« (eine ungewöhnliche und kühne Dissonanz), 5. »Hyperbole« (Überschreitung des normalen Tonumfangs einer Stimme nach oben), 6. »Hypobole« (Überschreitung des normalen Tonumfangs einer Stimme nach unten). Folgende Figuren beziehen sich sowohl auf Harmonie wie auch auf Melodie: 1. »Congeries« (Ketten von Konsonanzen durch Wechsel von Dreiklängen und Sextakkorden), 2. »Homostichaonta« oder »Homiokineomena« (Fauxbourdon), 3. »Anaphora« (Imitation, in welcher manche Stimmen dem Subjekt nur bedingt ähnlich sind), 4. »Fuga imaginaria« (eine Melodie, die in einer Stimme vorkommt und dann in anderen wiederholt wird). Im 4. Kapitel bezieht er folgende rhetorische Termini auf Satzfehler: 1. »Tautoëpia« (parallele Konsonanzen), 2. »Strophe« (ungeschickte Alternation von perfekten und imperfekten Konsonanzen), 3. »Syzygia praeceps« (zu häufiges Vorkommen von Einklängen oder Oktaven), 4. »Catachresis Quartae« (Vorkommen einer Quarte als unterstes Intervall), 5. »Simploce Disparatorum« (gleichzeitiges Vorkommen von *b* und *‡*), 6. »Aspeton intervallum« (Vorkommen eines schwer singbaren Intervalls, z.B. *fis-b*), 7. »Diplasis concentuum imperfectorum« (Verdoppelung imperfekter Konsonanzen), 8. »Kakokrypsis Dissonantiarum« (Verbergen von Dissonanzen), 9. »Disparatorum Kakosynthesia« (schlechte Melodiebildung durch übermäßige und verminderte Intervalle aufgrund von Alterierungen, z.B. *d-cis-b-gis-f*), 10. »Eleimma« (Auslassung einer wichtigen Note in einem Akkord), 11. »Tonoparatasia« (Verwendung großer, schwer zu singender Intervalle). Burmeisters Auswahl rhetorischer Begriffe zur Bezeichnung von musikalischen Eigenschaften ist allerdings oft wenig naheliegend. Manche seiner Begriffe, wie »Symblema«, kommen in klassischen Rhetoriklehren fast nie vor. Seine Ablehnung der traditionellen Musikterminologie zugunsten einer rhetorischen Fachsprache ist dabei nicht immer überzeugend. Er benutzt

auch gängige rhetorische Termini mit einer spezifisch musikalischen Bedeutung, die zunächst nicht evident ist. Zum Beispiel nennt er die fehlerhafte Position des Tenors mit einer Quarte über dem Bass »catachresis« (in der Rhetorik eine schlecht klingende grammatische Konstruktion) oder beschreibt eine Fuge mit zwei Subjekten mit dem Begriff »metalepsis« (in der Rhetorik die Ersetzung eines Wortes durch ein Synonym des nicht gemeinten Homonyms). Ohne weitere Erklärung wäre die Anwendung von solchen Termini auf die Musik rätselhaft. Er illustriert die meisten Figuren mit kurzen Musikbeispielen, meist aus Motteten von Orlando di Lasso, Andreas Pevernage, Jacobus Clemens non Papa u. a. Die Auswahl des Beispielrepertoires verweist sowohl auf Lassos Ruhm als auch auf die internationale und interkonfessionelle Wertschätzung der lateinischen Motette.

Burmeisters Übertragung von rhetorischen Begriffen auf die Musik war jedoch nicht völlig verfehlt, denn sie ermöglichte es, viele Feinheiten der Satzlehre der Spätrenaissance, die von anderen Theoretikern gar nicht erwähnt werden, zu identifizieren. Auch sein Versuch, die Planung eines Stücks mithilfe des rhetorischen Begriffs der »dispositio« zu fassen, war sehr ertragreich. Die Analogdarstellung zur Konstruktion einer Rede half Komponisten, eine groß angelegte musikalische Struktur zu planen und musikalische Techniken einzusetzen, um individuelle Details des musikalischen Textes auszudrücken. Burmeister war der Meinung, dass die Analyse eines vorgegebenen Stückes ein notwendiger Schritt im Erkennen der wesentlichen Charakteristika sei, die angehende Komponisten später in ihren eigenen Werken imitieren sollten (Kap. 15, »De Analysi sive dispositione carminis musici«). Dabei sollten zumindest die folgenden Kriterien berücksichtigt werden: Modus; melodisches Genus (diatonisch, chromatisch, enharmonisch); die Art des Kontrapunkts, ob einfach und homorhythmisch (»contrapunctus simplex«), hauptsächlich aus langen Notenwerten (»contrapunctus fractus«) oder überwiegend aus kurzen Notenwerten (»contrapunctus coloratus«); der Charakter der Tonart, entweder »hart« (»durus«) oder »weich« (»mollis«), je nachdem, wie die Tetrachorde miteinander verbunden sind; und die Gliederung der Stücke in Affekte (»affectiones«) oder Perioden, die aufgrund der Textverteilung oder durch Kadenzzen erkennbar sind (ebd.).

Burmeisters Traktat gipfelt in einer Analyse von Lassos Motette *In me transierunt*, die er anhand der fünf oben aufgezählten Kriterien untersucht (Kap. 15). Er teilt die Komposition in neun strukturelle Abschnitte. Die Einleitung (»exordium«) wird charakterisiert durch strenge Imitation (»fuga realis«). Die sieben folgenden Abschnitte entsprechen einer Bekräftigung eines Arguments in einer

Rede (»confirmatio«), charakterisiert durch Merkmale wie etwa Wortmalerei (»hypotyposis«), Skalenfiguren (»climax«) oder doppelte Imitation (»anadiplosis«). Die Conclusio (»epilogus«) ist durch eine deutliche Kadenz gekennzeichnet.

In Kapitel 16 spricht Burmeister von der Notwendigkeit, fremde Stücke zu analysieren und gute Modelle als Basis für eine neue Komposition zu verwenden. Die Studenten sollen verstehen, wie ein Meister sein Material erfindet und einrichtet. Sie sollen jene Komponisten imitieren, die »geordnete, aber keine abstrusen Intervalle« (»intervallis compositis, et non abstrusis«) gebrauchen, einen guten Satz beherrschen und einen Sinn für Textausdruck zeigen. Burmeister beschreibt verschiedene Stilebenen, wie sie die Rhetorik kennt, und hebt einige nachahmenswerte Modelle hervor. Für die unterste Stilebene nennt er Jakob Meiland, Johannes Dresser (Gallus Dressler?) und Antonio Scandello. Als Meister des mittleren Stils empfiehlt er Clemens non Papa, Ivo de Vento, Jacob Regnart, Pevernage und Luca Marenzio. Zu jenen, die in dem erhabenen (oder großen) Stil komponieren, zählen Alexander Utendal, Johann Knöfel und Leonhard Lechner. Für den gemischten Stil, bei dem man zwischen allen drei Stilregistern hin- und herwechselt, nennt er nur Lasso. Burmeister verlangt, dass Kompositionsstudenten diesen Kanon der Stile mit großer Sorgfalt respektieren müssen. Auch sollen sie einige Kompositionsregeln beachten: einen dem Text passenden Modus zu wählen, eine Harmonie von einer bestimmten Beschaffenheit zu benutzen, auf korrekte rhythmische Werte entsprechend dem vorgegebenen Mensurzeichen zu achten, dem Modus gemäße Kadenzzen richtig zu verwenden, die Komposition mit einer Imitation oder einer anderen passenden Figur zu beginnen, schlechte Stimmführung und ungewöhnliche Akkordfortschreitungen zu vermeiden, die Bedeutung des Textes mit musikalischen Figuren auszuarbeiten, auf die Textunterlegung zu achten und sich eines musikalischen Satzes zu bedienen, der weder zu gedrängt noch zu weitschweifig ist. Diesen Anweisungen liegt das rhetorische Ideal des Dekorums zugrunde: Die Ausdrucksweise muss mit dem Stoff übereinstimmen. Leider waren Burmeisters eigene Versuche, den Kompositionsstil Lassos zu imitieren, nicht ganz erfolgreich.

Kommentar • Burmeisters Bedeutung liegt einerseits in seinem Versuch, die Analogie zwischen dem Aufbau einer gut strukturierten und affektbetonten, wirkungsstarken Rede und einem Musikstück herauszuarbeiten, das gut gesetzt und zugleich emotional und ästhetisch zufriedenstellend ist, und andererseits in dem Bemühen, musikalische Gegebenheiten mit rhetorischen Kategorien zu beschreiben, was für die deutsche Musiktheorie des 17. Jahrhunderts charakteristisch wurde. Er ist auch ein wichtiger Zeuge

dafür, dass einzelne Elemente der traditionellen Musiktheorie, wie Hexachorde und Mensuren, nicht mehr zum Bestand der zeitgenössischen Musiktheorie gehörten.

Literatur M. Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel 1955 • B. Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt, Utrecht 1974 • B. Vickers, Figures of Rhetoric / Figures of Music?, in: *Rhetorica* 2/1, 1984, 1–44 • D. Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985 • J. Klassen, Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis, in: *JbSIMPK* 2001, 73–83 • C. V. Palisca, Music and Rhetoric, in: ders., *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana 2006, 203–231

Grantley McDonald

Seth Calvisius

Melopoia

Lebensdaten: 1556–1615

Titel: ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Σive Melodiae Condendae Ratio, Quam vulgò Musicam Poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta & explicata (MELOPOIIA oder Kompositionslehre, die man gewöhnlich musica poetica nennt, auf die wahren Grundsätze zurückgeführt und erklärt)

Erscheinungsort und -jahr: Erfurt 1592

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [15], 175 S., lat.

Quellen / Drucke: Neudruck: ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ [...], hrsg. von H. Grimm, Magdeburg 31630 [zusammen mit der 2. Aufl. von Heinrich Baryphons *Pleiades Musicae*; Digitalisat: SBB]

Mit der *Melopoia* liegt eines der wichtigsten Dokumente musiktheoretischen Denkens und kompositorischer Praxis um 1600 vor. Als international bekannter Wissenschaftler in den Bereichen Mathematik, Astronomie und Geschichtsschreibung und mit professionellen Kenntnissen in Latein, Griechisch und Hebräisch war Calvisius durch die neoplatonische Tradition geprägt. Sein Kategorien schaffendes Denken schlägt sich nicht nur im Aufbau der Lehre, sondern auch in der Klarheit seines humanistischen Lateins nieder, auf die nicht zuletzt die Schlüssigkeit des 21. Kapitel umfassenden Lehrgangs zurückzuführen ist. Zudem verfügte er als Komponist und Kantor am Gymnasium in Schulpforta über intensive Lehrerfahrung und Einblicke in eine um 1590 bereits kaum mehr gepflegte Musikpraxis. Wenn Calvisius auch die musiktheoretischen Inhalte von Gioseffo Zarlino übernimmt – mit dem reformatorischen Gedanken, dessen Lehre für größere Kreise verfügbar zu machen –, so setzt er in der systematisierenden Zusammenfassung unter Beibehaltung der universalen Perspektive doch neue Schwerpunkte mit einer entschiedenen Hinwendung zur Unterrichtspraxis, die Zarlino's Schriften fehlt.

Zum Inhalt • Im Widmungskapitel, in dem Calvisius die Leser ungewöhnlich früh mit theoretischen Inhalten

konfrontiert und eine wissenschaftliche und geschichtliche Standortbestimmung seines Lehransatzes vornimmt, nennt er mit Zarlino's »senario« (»Sechszahl«) einen zahlentheoretischen Ursprung für Ordnung und Gebrauch von Konsonanzen und Dissonanzen, weshalb eine Beschränkung auf aus den Zahlen 1 bis 6 generierte Verhältnisse harmonischen Wohlklang gewährleistet. Dabei geht er wie seine italienischen Vorbilder von der Erweiterung der pythagoreischen »tetraktys« (»Vierzahl«) aus und gewinnt die Terzen sowie die verschiedenen natürlichen Ganz- und Halbtöne aus der harmonischen Teilung (so z. B. die große und die kleine Terz aus dem harmonischen Mittel der Quinte 15:12:10). Im Vergleich zur antiken Musiktheorie charakterisiert er die Mehrstimmigkeit seiner Zeit als »figuriert«, d. h. rhythmisch komplex, in der Mannigfaltigkeit der Intervalle eingeschränkt, dafür im Gebrauch der Konsonanzen fortschrittlicher, als würde man von den drei antiken Genera nur das genus diatonicum (ein auf der Grundlage der zwischen den Zahlen 1, 2, 3, 4 möglichen Verhältnisse konstruiertes Tonsystem) verwenden, in dieses aber das genus chromaticum (ein heute schwer zu konstruierendes, auch kleinste Restintervalle beinhaltendes Tonsystem) einarbeiten.

Die folgenden Kapitel sind ein Kompendium, mit dem Anfänger auch im Selbststudium arbeiten könnten, das aber v. a. als unterrichtsbegleitendes Lehrwerk gedacht ist. Nach einer Definition von »melopoia« und von Mehrstimmigkeit (»harmonia«) erklärt Calvisius zunächst die Intervalle und ihren Gebrauch. Einem Kapitel über Rhythmus und Takt folgen zwei Kapitel über konsonante Klangfolgen, wobei das Kapitel 9 über die (verbotene) Parallelführung perfekter Konsonanzen sehr differenziert ist. Da Calvisius offenbar mit Lernfortschritten der Leser rechnet, greifen die späteren Kapitel zunehmend ineinander: Zum Beispiel ist die Einbettung des Klauselkapitels (Kap. 13) in die Lehre von der Synkopen-Dissonanz (Kap. 12) und in eine komprimierte Moduslehre (Kap. 14 »Ubi formandae sint clausulae« [»Wo man klausuliert«]) methodisch ebenso geschickt wie der Logik des Lehrgangs geschuldet, die den Studierenden Schritt für Schritt bei der Komposition eines Werks begleitet.

Mit den anschließenden Kapiteln über Imitation und Pausen sowie einem Kapitel über die grundsätzlich handwerklich-schöpfungsfähige Vorgehensweise beim Komponieren einer Motette (Kap. 17) ist der Grundlehrgang beendet. Die Kapitel über das Verhältnis zwischen musikalischer Syntax und zu vertonendem Text (Kap. 18), über den Kanon (Kap. 19), über mehrfachen (Kap. 20) und schließlich über improvisierten Kontrapunkt (Kap. 21) wenden sich an deutlich fortgeschrittene Musiker.

Kommentar • Der Text ist angesichts der weitreichenden Inhalte, die er zusammenführt, sowie der ausgesprochen

detailliert an zahlreichen Notenbeispielen demonstrierten satztechnischen Sachverhalte denkbar knapp formuliert. Die deduktive Anlage kommt der Kürze zugute: Wenn z. B. im 2. Kapitel die »harmonia« als gesungene Mehrstimmigkeit am Modell eines Chores erklärt wird, kommt mit dem Problem der verschiedenen Register und Funktionen einzelner Stimmlagen (»partes harmoniae«) das Problem der Oktavierung zur Sprache, das Calvisius bereits im Vorwort unter dem Stichwort »zusammengesetzte Konsonanzen« (»consonantiae compositae«) hat anklingen lassen und auf das er nicht nur in der Intervallehre, sondern auch später bei den Synkopen zurückgreift, wenn er den Nonvorhalt als oktavierten Sekundvorhalt kennzeichnet. Mit der wiederholten Sentenz »De Octavis idem sit iudicium« (sinngemäß: »Oktavierte Töne sind Registerwechsel«) entwirft er ein sehr emanzipiertes Klangbild vom mehrstimmigen Satz, was der generellen Umkehrbarkeit von Klängen bereits nahekommen dürfte.

Modern ist auch die Verbindung von Klausellehre, Klauseldissonanz, Modus, Text und formaler Disposition, mit der Calvisius das Abstraktionsniveau der musikalischen Syntax und Interpunktion im 18. Jahrhundert vorwegzunehmen scheint, indem er konkret die syntaktische und hierarchisierende Wirkung von Kadenzten in enger Analogie zur sprachlichen Interpunktion beschreibt, zudem aber auch einen konkreten Einfluss dieser Kadenzwirkungen auf den zugrunde liegenden Modus postuliert. Zu den aus Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558, IV.32) übernommenen Angaben über die Analogie von Kadenzten und sprachlicher Interpunktion fügt er zwar kaum etwas hinzu, kommt aber durch inhaltliche Gliederung und Straffung zu einer neuen Qualität der Aussage, die zusammen mit der vorausgegangenen Moduslehre ein sehr plastisches Bild von den formalen Gliederungsmöglichkeiten einer Motette ergibt, die nicht nur dem Text, sondern auch verschiedenen musikalischen Eigengesetzlichkeiten wie der modalen Disposition oder bestimmten Charakteristika des (Chor-)Klangs folgt.

Die im Schlusskapitel gegebenen Beispiele und Regeln zum improvisierten Kontrapunkt, in dieser Ausführlichkeit einzigartig in der deutschen Musiktheorie, behandeln v. a. zweistimmige Kanons zu einem gegebenen cantus firmus. Auch hier ist Zarlino (ebd., III.63) sinnvoll didaktisch reduziert, der cantus firmus ist nicht nur kürzer, sondern durch einen Luther-Choral ersetzt. Allerdings bereitet der gesamte, sehr zum gemeinsamen, theoretisch-praktischen Lernen in der Gruppe geeignete Lehrgang die hohe Kompetenz (»artifices exercitissimi«, Kap. 21 »De Harmonia illa extemporanea«) der mehrstimmigen Vokal-Improvisation von Anfang an vor. Bereits seine Charakterisierung der Funktionen von Dux und Comes (Kap. 15)

als Vor- und Nachsänger bei der Imitation suggeriert eine improvisierende Gruppe.

Calvisius' Leistung als Wissenschaftler, besonders aufgrund seiner brillant recherchierten *Chronologia* (Leipzig 1605), ein Geschichtswerk, welches astronomische, historische und biblische Zeitrechnung in Übereinstimmung zu bringen versucht, ist nie in Vergessenheit geraten. Es schwanden aber Grundlagen der in der *Melopoia* voraussetzenden Lehrsituation: Solmisation, Singeschul-Traditionen und die Motette als exemplarische Gattung der Lehre verloren fast noch zu seinen Lebzeiten ihre Relevanz. Obwohl Calvisius wirkungsgeschichtlich mithin eher eine sich ihrem Ende zuneigende Kultur repräsentiert, ist die *Melopoia* mit der Präzision ihrer Darstellung ein vermittelndes Werk, das zahlreiche Paradigmenwechsel wie z. B. den zwischen modal-intervallischem und tonal-harmonischem Kontrapunkt oder den zwischen modusbedingter Klausellehre und emanzipierter musikalischer Syntax entschieden relativiert.

Literatur C. Dahlhaus, Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius, in: Mf 9, 1956, 129–139 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994 • Ders., Art. Calvisius, Seth, in: MGG2P 3 (2000), 1720–1725 • Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius, hrsg. von G. Schröder, Hdh. 2008

Ariane Jeßulat

Georg Capellen

Die Zukunft der Musiktheorie

Lebensdaten: 1869–1934

Titel: Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder »Monismus«?) und ihre Einwirkung auf die Praxis

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1905

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 88 S., dt.

Capellen beginnt seine in weiten Teilen in polemischem Ton verfasste Schrift gleich auf der ersten Seite mit der Einschätzung, dass die »übliche Musiktheorie [...] bei einem grossen Teil der heutigen Tonsetzer und Ästhetiker total in Misskredit geraten« sei, da sie weniger denn je »dem denkenden Menschen« genüge und in »meilenweitem Abstand« der Praxis hinterherhinke (S. 5). Einen eigenen Versuch einer Entwicklung innovativer, auf die gegenwärtige Kompositionspraxis gerichteter Konzepte unternimmt Capellen insbesondere in dem Kapitel zur »Zukunftsmusik« in der *Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre* (Leipzig 1908). In der Diskussion um die Entwicklung einer Musiktheorie, die auch für zeitgenössische Komponisten einen gewissen Nutzen haben könnte, macht Capellen einen »Streit- und Angelpunkt der Musiktheorie« aus, der

in den »letzten Jahrzehnten ein Problem geworden« sei, das man »am besten mit ›Dualismus und Monismus?‹ bezeichnen« könne (S. 6). Ausgehend von dieser doppelten Diagnose, der Praxisferne zeitgenössischer Musiktheorie und der aus Capellens Sicht nicht haltbaren Auffassung eines harmonischen Dualismus und der Untertontheorie – dieser Theorie zufolge ist das Moll-Tongeschlecht aus der Untertonreihe abgeleitet – seines musiktheoretischen Gegners Hugo Riemann entwickelt er seine knapp 90 Seiten umfassende Streitschrift.

Der Anlass für Capellen, sich mit dieser Schrift noch einmal in die bereits länger andauernde Diskussion mit Riemann einzumischen, liegt darin, dass Riemann in seinem Aufsatz *Das Problem des harmonischen Dualismus*, der 1905 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen ist, mit keinem Wort auf Capellens 1901 in derselben Zeitschrift erschienenen Text *Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns* eingeht. Den Vorwürfen Riemanns, auch Capellen hätte verkappte dualistische Ansichten, entgegnet Capellen mit dem Verweis auf die konsequente Durchhaltung des »Fundamentalprinzips«. Nur dieses entscheide darüber, ob ein System monistisch sei oder nicht (S. 7). In der Musik, so Capellen, ist »das monistische Grundprinzip die Erklärung aller Klänge von unten nach oben, mithin das Durprinzip, das der natürlichen Obertonreihe allein entspricht« (S. 8).

Zum Inhalt • *Die Zukunft der Musiktheorie* ist in drei Teile unterteilt. Während die ersten rund 40 Seiten eine lange Einleitung und eine Zusammenfassung von Capellens Auffassungen zum harmonischen Dualismus darstellen, folgt im 2. Teil die erneute Publikation der Schrift *Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns* aus dem Jahr 1901. Im 3., nur noch acht Seiten umfassenden Teil präsentiert Capellen eine »ausführliche Besprechung« (S. 72) der Dualismustheorie von Hermann Schröder, die dieser in seinem Buch *Die symmetrische Umkehrung in der Musik* im Jahr 1902 vorgelegt hat.

Die vordringliche Kritik Capellens widmet sich dabei der Existenz der Untertonreihe und der damit zusammenhängenden Herleitung des Molldreiklangs. Für Capellen sind der »Mollklang und die Molllonalität« jedoch »keine unabhängigen, originalen Gebilde«, sondern sie seien stets auf »Durakkorde und Dursysteme, mithin auf das in der akustischen Obertonreihe sich offenbarende Naturgesetz zurückzuführen« (S. 10). Dies unterscheide seine Theorie fundamental von derjenigen Arthur von Oettingens und Riemanns. Seine Theorie verhalte sich somit »zu der dualistischen wie Natur zur Unnatur, da die Natur sich nur in wirklich vorhandenen Fundamenten (Grundbässen) und deren Obertönen« offenbare, nicht aber in »grundlosen, eingebildeten Fundamenten und deren Untertönen« (S. 10).

Seiner eigenen Prämisse folgend, nach der alle Akkorde »reine oder künstlich veränderte [...] Naturklänge, d.h. Durdreiklänge, Durseptimen- oder Durnonenakkorde« sind (S. 8), erklärt er etwa den a-Moll-Klang auf vier verschiedene Arten. Erstens als »alterierten« oder »getrübbten« Durdreiklang mit dem Grundton *a*. Zweitens als »Doppelklang mit den Grundtönen *a*«, den er als »Basis« bezeichnet, und *c*. Letzteres *c* gewinne durch seine »Grundtonqualität« das »Übergewicht über die schwächere Basisterz *cis*« (S. 9). Insbesondere diese Erklärungsmethode belegt Capellen später im Text, in deutlicher Abgrenzung von Riemanns Untertonexperimenten, mit eigenen akustischen Experimenten. Wenn man, so Capellen, zu einem stummen *a* kurz einen a-Moll-Klang anschlägt, klingt nur die Quinte *a-e* weiter, während sich das *c* in ein *cis*, die Obertonterz von *a*, ändert. Schlägt man allerdings zu den beiden »stummen Grundbässen *A* und klein *c*« den Mollklang *a¹-c²-e²* kurz an, so »triumphiert der stärkere Oberton *c²* als Oktave über die schwächere Basisterz *cis²*« (S. 30), sodass es sich bei dem Nachklang also um einen a-Moll-Akkord handelt. Eine dritte Erklärung geht davon aus, dass ein a-Moll-Dreiklang als Doppelklang mit den »Grundtönen *f* und *c*« (S. 9) verstanden werden kann. Als vierte Möglichkeit leitet Capellen den a-Moll-Akkord aus einem Nonenakkord über dem Grundton *d* mit den Tönen *d-fis-a-c-e* her. Da Moll auf diese Weise nicht wie im harmonischen Dualismus als polarer Gegensatz zu Dur zu begreifen sei, geht Capellen demnach von einer kombinierten Dur- und Molllonalität aus. In dieser kommt Dur allerdings die Vorherrschaft zu, wie er etwa am Beispiel der Durterz der Dominante in Moll erläutert.

Der im 2. Teil abgedruckte Text *Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns* beginnt mit einem Plädoyer für eine »wissenschaftliche Reform« (S. 46) der Harmonie- und Melodielehre. Diese müsse auch zum Ziel haben, den Generalbass und die auf Gottfried Weber zurückgehende Stufentheorie zu ersetzen. In dieser Hinsicht lobt Capellen die Verdienste Riemanns, betont allerdings zugleich, dass dieser mit der Einführung seiner Neuerungen »an der unglückseligen [...] dualistischen Molltheorie« scheitere, die »akustisch und praktisch ganz unhaltbar« sei (S. 47). Vor diesem Hintergrund stellt Capellen im Folgenden die »Grundzüge des Riemannschen Mollsystems« (§1) dar, präsentiert eine »Akustische Widerlegung der Riemannschen Molltheorie« (§2), diskutiert das »Verhältnis zwischen Prim und Grundton« (§3) sowie zwischen »Prim und Terz« (§4) und in einigen längeren Paragraphen die Themen »Tonalität« (§6), »Verwandtschaft« (§7) und »Modulationen« (§8). Am Ende des Textes erläutert er in den Paragraphen »Durmoll« (§9), »Die Melodik in Moll« (§10) und schließlich in der gegenüber der ursprünglichen Publikation und mit Verweis auf den »Leit-

artikel der vorliegenden Broschüre« gekürzten Fassung des Paragraphen »Die Lösung des Mollproblems« (§11) seine eigene Auffassung zum Mollproblem.

Im 3. Teil folgt schließlich die bereits erwähnte Rezension des Buches von Hermann Schröder. Dieser untersucht systematisch die Umkehrungen verschiedener Skalen, in deren Kontext er die Notwendigkeit für die Einführung einiger alter Kirchentonarten sieht. So entsteht, laut Schröder, bei der symmetrischen Umkehrung der ionischen Tonleiter bspw. eine phrygische Tonleiter auf der Dominante (Schröder 1902, S. 7). Er weist mit seiner Studie bereits auf die komplexen systematischen Untersuchungen zum symmetrischen Potenzial des Zwölftonmaterials voraus.

Capellen verbleibt bei dieser Besprechung in dem polemischen Duktus, der auch schon seine Auseinandersetzung mit Riemann gekennzeichnet hatte, wenn er bspw. schreibt, dass die »Herleitung des Mollklanges und der Molltonalität aus der Kopfstellung des Durklanges [...] dem logisch denkenden Praktiker als ein so offener Nonsens« erscheine, dass »im Interesse einer erspriesslichen Musikpflege nicht scharf genug dagegen vorgegangen werden kann« (S. 72). Ein zentraler Kritikpunkt von Capellen bleibt hier wieder Schröders Annahme, dass die Untertontheorie durch die Existenz von »tieferen Kombinationstönen« (S. 74) gerechtfertigt sei. Positiv bewertet Capellen die Ausführungen Schröders zum Potenzial »symmetrischer Umkehrung zur Gewinnung neuer Melodien, zur Variation und Parodie« (S. 75).

Kommentar • *Die Zukunft der Musiktheorie* ist mit Sicherheit einer von Capellens polemischsten Texten, wie seine eigene Einschätzung in der *Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre* aus dem Jahr 1908 beweist, wo er berichtet, dass er mit diesem Text Riemanns »dualistische Molltheorie [...] bereits heftig bekämpft« habe (Capellen 1908, S. VII). Die Anlage der »Broschüre«, wie Capellen den Text selber nennt, wirkt in der Kombination aus der langen Einleitung, dem Wiederabdruck eines bereits publizierten Textes und der angehängten Rezension schnell zusammengeschrieben und teilweise etwas redundant, sodass sich kein kohärenter Gesamteindruck einstellt. Insbesondere der dritte Textabschnitt wirkt wie künstlich angefügt und hat eigentlich mit den beiden vorherigen Textteilen nicht mehr als die Thematik gemein. *Die Zukunft der Musiktheorie* ist aus heutiger Perspektive daher eher als ein Zeitdokument zu begreifen, das einen authentischen Einblick in die Art und Weise musiktheoretischer Auseinandersetzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu geben vermag und mit dem harmonischen Dualismus und der Frage nach dem Verhältnis von kompositorischer Praxis und musiktheoretischer Reflexion zwei der zentralen Probleme damaliger Musiktheorie thematisiert.

Literatur H. Schröder, Die symmetrische Umkehrung in der Musik, Lpz. 1902 • D. W. Bernstein, Georg Capellen's Theory of Reduction. Radical Harmonic Theory at the Turn of the Twentieth Century, in: JMT 37, 1993, 85–116 • Ders., Symmetry and Symmetrical Inversion in Turn-of-the-Century Theory and Practices, in: Music Theory and the Exploration of the Past, hrsg. von C. Hatch und Dems., Chicago 1993, 377–408 • Ders., Nineteenth-Century Harmonic Theory. The Austro-German Legacy, in: Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 778–811 • L. Holtmeier, Die Erfindung der Romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen, in: Zwischen Komposition und Hermeneutik. Fs. für Hartmut Fladt, hrsg. von A. Jeßulat, A. Ickstadt und M. Ullrich, Wzbg. 2005, 114–128

Jan Philipp Sprick

Georg Capellen

Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre

Lebensdaten: 1869–1934

Titel: Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre mit vielen Notenbeispielen

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1908

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 189 S., dt.

Georg Capellen hat sein musiktheoretisches Œuvre innerhalb weniger Jahre publiziert. Während es sich bei den Schriften *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung* (Leipzig 1904), die *Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik* (Leipzig 1904), die *Zukunft der Musiktheorie* (Leipzig 1905) sowie *Ein neuer exotischer Musikstil* (Stuttgart 1905) eher um Detailstudien handelt, ist die 1908 erschienene *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* sein umfangreichstes Werk und in gewisser Weise die summarische Zusammenfassung seiner musiktheoretischen Überlegungen. Zugleich handelt es sich bei dem Buch um eine überarbeitete Fassung der *Musikalischen Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik* aus dem Jahr 1903, die, in Capellens eigener Bewertung, noch manches »Unausgetragene und Unklare« enthalte und durch das Erscheinen der *Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre* überholt sei, auch wenn die »grundlegenden Prinzipien dieselben geblieben« seien (S. VII). Capellens Bestreben ist es, die »völlige Umwertung der bisherigen Dogmen und Methoden« durch die »Logik der Tatsachen auf Grund wissenschaftlicher Forschungen und tonkünstlerischer Erfahrungen« zu begründen (S. V).

Die Kritik an der von Hugo Riemann vertretenen Variante des harmonischen Dualismus, in der die angenommene, wissenschaftlich aber umstrittene Existenz der Untertöne im Mittelpunkt steht, ist der wesentliche Impuls von Capellens musiktheoretischem Denken. Obwohl Capellen zentrale Aspekte von Riemanns Theorie ablehnt,

sieht er sich aufgrund ihres enormen Einflusses gezwungen, sich immer wieder mit ihr auseinanderzusetzen. Trotz dieser Abgrenzung von Riemann äußert Capellen in der Einleitung der *Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre*: »In der Ausgestaltung der Klanglehre unterscheide ich mich wesentlich von Hugo Riemann, dem ich übrigens für die reiche Anregung, die ich aus seinen Schriften geschöpft habe, sehr zu Dank verpflichtet bin, obwohl ich seine dualistische Molltheorie keinesfalls billige und bereits heftig bekämpft habe« (S. VII).

Im Ergebnis ist Capellen der Überzeugung, dass das leitereigene Klangsystem abgeschafft werden müsse, um eine wissenschaftliche Musiktheorie überhaupt erst zu ermöglichen. Seiner Auffassung nach wird in terzlosen Klängen aufgrund der Struktur der Obertonreihe vom Gehör immer die Durterz ergänzt. Damit stehe die »stufenweise Anordnung der Tonleiterklänge [...] im Widerspruch mit der musikalischen Akustik« (S. 83).

Zum Inhalt • Die *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* ist in zwei unterschiedlich lange Teile gegliedert. Auf einen 23 Paragraphen umfassenden Hauptteil folgt ein nur drei Paragraphen und eine Schlussbemerkung umfassender Anhang, überschrieben »Zukunftsmusik (Exotik)«. Anders als der Titel suggeriert, werden in dem Buch in erster Linie Aspekte der Harmonik diskutiert, sodass es sich im eigentlichen Sinne nicht um eine Melodielehre handelt. Allerdings werden einige melodische Aspekte im §3 und im Anhang zur »Zukunftsmusik« thematisiert.

Vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Auseinandersetzung mit dem leitereigenen Klangsystem verwundert es nicht, dass Capellen ein Kapitel zur »Musikalischen Akustik« (§1) an den Anfang des Hauptteils des Buches stellt. Nachdem er zunächst das »Einfache Dursystem« (§2) vorstellt, folgen eine Reihe von kürzeren Paragraphen, die sich so vielfältigen Themen wie »Terminologie der Klangumkehrungen« (§4), »Quintenparallelen« (§6) oder der »Intervallenlehre« (§10) widmen. Allerdings handelt es sich hier nur um Vorüberlegungen zu dem eigentlichen theoretischen Kern des Buches: Capellens Auseinandersetzung mit der Herleitung des Mollakkords und den entsprechenden theoretischen Konsequenzen. Diese Herleitung beruht bei Capellen, anders als bei Riemann, auf der angenommenen Existenz von Kombinationstönen, sodass bspw. der a-Moll-Klang laut Capellen aus der Kombination von A- und C-Dur entsteht. Moll ist vor diesem Hintergrund kein Tongeschlecht eigenen Rechts, sondern lediglich ein Produkt zweier Durakkorde und daher nicht wie im harmonischen Dualismus als polarer Gegensatz zu Dur zu begreifen (S. 5 ff.).

Die Klänge einer Tonart bezeichnet Capellen als Mittelklang (M), dem Äquivalent zur Tonika, Rechtsklang (R),

dem Äquivalent zur Dominante, und Linksklang (L), dem Äquivalent zur Subdominante. Ober- (O) und Unterklang (U) stehen für Großterzverwandtschaften ober- und unterhalb des Mittelklangs. Diese Klänge sind innerhalb des tonischen Systems zunächst Durdreiklänge. Kommen sie als Mollakkorde vor, wirken sie nicht als »tonische (leiter-eigene), sondern als außertonische (leiterfremde) Akkorde« und bestätigen auf diese Weise, laut Capellen, »die Richtigkeit des auf diesen Unterschied gegründeten neuen tonalen Systems und zugleich die Richtigkeit der neuen Mollaufassung« (S. 70). Dieses neue Bezeichnungssystem ist nur vor dem Hintergrund von Capellens Tonalitätsverständnis angemessen zu verstehen. Dessen Grundlage ist einerseits ein funktionsfreies Verständnis von »Verwandtschaft«, andererseits – wie bei Riemann – die funktionale Bezugnahme auf eine Tonika bzw. auf einen Mittelklang. Capellen versteht unter dem Begriff »Verwandtschaft« explizit die Beziehungen der Klänge untereinander und unterscheidet zwischen diatonischer, chromatischer und enharmonischer Verwandtschaft. Die Verwandtschaft ist diatonisch, »wenn in einer Klangfolge nur diatonische Tonbeziehungen vorkommen, chromatisch, wenn neben solchen auch nur ein einziger chromatischer Ton erscheint, endlich enharmonisch, wenn neben diatonischen oder chromatischen Tönen auch nur ein einziger enharmonischer Ton vorhanden ist« (S. 89 f.).

So geht er bspw. davon aus, dass die Stimmführungsprozesse bei Richard Wagner wichtiger seien als die Beziehung zu einem Grundton, sodass dessen »wundervolle chromatische und enharmonische Stellen« durch die neue Verwandtschaftslehre »in ihrer harmonischen Anlage und Wirkung erst voll erschlossen« werden könnten (S. 92 f.). Damit ist der Verwandtschaftsbegriff bei Capellen also vom Begriff der Tonalität unterschieden. Diese Unterschiede können auch zu Konflikten zwischen Tonalität und Verwandtschaft führen, da die Beziehungen einzelner Klänge zum Mittelklang für ihn das entscheidende Kriterium bleiben. Dennoch kann die Tonika in Capellens System, gerade wegen des Verständnisses von »Verwandtschaft«, in jeden Akkord weitergeführt werden, und jeder Akkord kann wiederum in die Tonika fortschreiten (S. 71). Capellen dehnt damit den funktionalen Zusammenhang auf den gesamten Zwölftonraum aus, da so funktionale Beziehungen von Akkorden auf jedem der zwölf chromatischen Töne möglich werden.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Anhang »Zukunftsmusik« zu verstehen, der beweist, dass für Capellen die Entwicklung innovativer, auf die gegenwärtige Kompositionspraxis gerichteter Konzepte von großer Bedeutung ist. Das Tonsystem beruhe demzufolge nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern auf ästhetischen Prin-

zipien. Mit dieser – auf François-Joseph Fétis' Konzept der »tonalité« verweisenden – Auffassung von dem historischen Wandel der Tonsysteme unterscheidet sich seine Sichtweise fundamental von derjenigen Riemanns, der von einer den historischen Verlauf überdauernden musikalischen Logik ausgeht, die mit der Kompositionspraxis seiner eigenen Zeit nicht deckungsgleich ist. Dies zeigt sich auch an den zum großen Teil abstrakten Notenbeispielen, die bspw. um Literaturbeispiele von Wagners *Tristan und Isolde* ergänzt werden.

Kommentar • Capellens Werk zeichnet sich durch Originalität und Unabhängigkeit aus, auch wenn die konkreten Anwendungsmöglichkeiten begrenzt bleiben. Die Tatsache, dass es auch heute keine umfangreiche Rezeption von Capellens Schriften gibt, und sein geringer Bekanntheitsgrad stehen schon zu seinen Lebzeiten im deutlichen Widerspruch zu dem Lob, das Ernst Kurth über ihn äußert. Kurth sieht in Capellens Arbeiten zwar »noch lange keine endgültige Lösung der musiktheoretischen Grundlagen«, bewertet sie aber »unter allen neueren theoretischen Versuchen« als die »weitaus bemerkenswertesten« und auch als die in den »praktischen Einzelergebnissen wertvollsten« (Kurth 1913, S. 17 f.). Mit seinem neuen individuellen Bezeichnungssystem kann Capellen sich letztlich aber nicht gegen Riemanns sich immer weiter verbreitende Funktionsschrift durchsetzen.

Literatur E. Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, Bern 1913 • D. W. Bernstein, Georg Capellen's Theory of Reduction. Radical Harmonic Theory at the Turn of the Twentieth Century, in: JMT 37, 1993, 85–116 • Ders., Nineteenth-Century Harmonic Theory. The Austro-German Legacy, in: Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 778–811 • L. Holtmeier, Die Erfindung der Romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen, in: Zwischen Komposition und Hermeneutik. Fs. für Hartmut Fladt, hrsg. von A. Jeßulat, A. Ickstadt und M. Ullrich, Wzbg. 2005, 114–128 • J. Ph. Sprick, Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900, Hdh. 2013

Jan Philipp Sprick

William E. Caplin

Classical Form

Lebensdaten: geb. 1948

Titel: Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven

Erscheinungsort und -jahr: New York 1998

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [XXII], 307 S., engl.

William E. Caplins *Classical Form* ist eine Formenlehre in der Tradition von Arnold Schönberg und Erwin Ratz. Sein Erscheinen entfachte ein erneutes Interesse an Fragen der

musikalischen Form, die in dem von Heinrich Schenkers theoretischen Konzepten dominierten Feld der nordamerikanischen Musiktheorie lange an den Rand gedrängt worden waren. Ausgehend von dem zentralen Konzept der »formal function« will die Theorie schlüssige Prinzipien und eine klare Terminologie anbieten, die als theoretisches Instrumentarium dienen sollen, um Form auf allen hierarchischen Ebenen eines Satzes zu analysieren (vgl. S. 3). Als solches ist sie wohl die ausführlichste zur Verfügung stehende Methode für die Analyse musikalischer Formen der Wiener Hochklassik.

Classical Form stellt den Höhepunkt in der Beschäftigung Caplins mit Form bei Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven dar – eine Beschäftigung, die lange vor Veröffentlichung des Werkes einsetzte und immer noch anhält. Ab 1978 begann Caplin Konzepte aus Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* (Wien 1951), die er in den Jahren zuvor in Berlin durch Carl Dahlhaus kennengelernt hatte, sowie aus Schönbergs *Fundamentals of Musical Composition* (London 1967) in seinem Unterricht an der McGill University zu übernehmen. Das kurz danach mit seiner Kollegin Janet Schmalfeldt, die in dieser Zeit eng mit ihm zusammenarbeitete, initiierte Forschungsprojekt zur musikalischen Form führte bald zu einer Reihe von Publikationen, und bereits um 1990 zirkulierten Entwürfe des späteren Buchs *Classical Form* als Unterrichtstexte. Das abgeschlossene Buch verrät seine pädagogischen Ursprünge noch in der systematischen Darlegung theoretischer Konzepte, der Fülle von Musikbeispielen, der unaufdringlichen Autorenstimme und der klaren Sprache. Im Lehrbuch *Analyzing Classical Form* (New York 2013) kam der hinter dem Projekt stehende pädagogische Antrieb dann voll zum Durchbruch.

Zum Inhalt • *Classical Form* besteht aus zwei Einführungskapiteln und drei großen Teilen, die jeweils festgefügt Themen (»Tight-Knit Themes«), lockereren formalen Regionen (»Looser Formal Regions«) und den Formen ganzer Sätze (»Full-Movement Forms«) gewidmet sind. Im Teil über festgefügte Themen (Kap. 3–7) tritt sogleich Caplins ausgeprägt systematische und funktionsorientierte Perspektive auf musikalische Form hervor, indem er sich von den tieferen zu den höheren hierarchischen Ebenen eines Satzes bewegt. Bei sogenannten »einfachen« Themen (achtaktige Sätze, Perioden und »hybrid themes«, d. h. Zwitterthemen, die sich teilweise dem Satz, teilweise der Periode anlehnen) wird davon ausgegangen, dass sie eine initiierte und eine abschließende Funktion umfassen (oder eine Kombination von mittlerer [»medial«] und abschließender Funktion). Jede initiierte Funktion beginnt mit einer (zweitaktigen) Grundidee. Wenn auf eine Grundidee sofort eine Wiederholung folgt, ist das Ergebnis eine Präsentation;

wird sie mit einer Kontrastidee kombiniert, kommt es zu einer zusammengesetzten Grundidee; und wenn eine zusammengesetzte Grundidee zu einer Kadenz führt, ist das Ergebnis ein Vordersatz. Auf der Ebene vollständiger Themen bildet eine durch eine Fortsetzung und eine Kadenz komplementierte Präsentation einen Satz (S. 35–48), ein Vordersatz zusammen mit einem Nachsatz eine Periode (S. 49–58). Weitere Kombinationen von initiiierenden und abschließenden Funktionen (z. B. Vordersatz plus Fortsetzung) führen zu vier Typen von Zwitterthemen (S. 59–63).

Dieselbe induktive Vorgehensweise findet sich bei der Erörterung zusammengesetzter Themen (z. B. sechzehntaktige Sätze und Perioden, S. 63–70) sowie kleiner zwei- und dreiteiliger Liedformen (Kap. 6 und 7). Grundlegend für Caplins Herangehensweise in diesen Kapiteln ist zum einen, dass sich die Bestimmung von formaler Funktionalität eher auf das Kriterium der harmonischen Progressionen als auf den motivisch-thematischen Inhalt stützt, und zum anderen, dass formale Funktionen nicht nur kontextuell, sondern auch intrinsisch definiert werden, d. h. ausgehend von der internen Anordnung eines Formteils anstatt von seiner Stellung im größeren Gefüge.

In den Kapiteln 8 bis 12 verlagert sich der Schwerpunkt von Thementypen, die an verschiedenen Stellen in einer musikalischen Form auftreten können (obwohl sie oft mit der Hauptthema-funktion assoziiert werden), zu spezifischen Formregionen: Seitenthemen, Überleitungen, Durchführungen, Reprisen und Codas. Allen diesen Regionen ist gemein, dass sie sich meist formaler Verfahren bedienen, die lockerer sind – freier, weniger stabil, komplexer – als jene, die in den Kapiteln über festgefügte Themen behandelt wurden. Dies wird v. a. bei Seitenthemen deutlich. Für Caplin drückt sich der Gegensatz zwischen Haupt- und Seitenthema-funktion nicht nur tonal aus, sondern auch durch »fundamentale Unterschiede in der strukturellen Organisation der Phrasen« (S. 97). Diese Unterschiede lassen sich beispielsweise durch die Verwendung der »lockeren Satz-funktionen« (»looser sentential functions«, S. 99), wie Caplin sie nennt, ermitteln, zu denen insbesondere die kadenzielle Erweiterung (»cadential expansion«, d. h. die Ausdehnung der Kadenzfunktion über eine oder mehrere ganze Phrasen) oder Verlängerung (»extension«, d. h. ein erwarteter Ganzschluss wird mittels eines unvollkommenen Ganzschlusses, Trugschlusses, einer »vermiedenen« [»evaded«] oder »aufgegebenen« [»abandoned«] Kadenz verzögert) gehören. Eine radikalere Lockerungstechnik ist das Weglassen der initiiierenden Funktion, sodass der Anfang des Themas Merkmale der fortsetzenden oder abschließenden Funktion aufweist.

Kapitel 13 bis 17 schließlich beschäftigen sich mit Formen ganzer Sätze. Mit Ausnahme der kurzen Erörterung kaden-

zieller Ziele in der Exposition erscheint das Kapitel über die Sonatenform als ein Zusatz – was vielleicht nicht überrascht, wurden doch die Bestandteile dieser Form bereits einzeln in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben. Wichtiger – aber oft übersehen – sind die Kapitel 14 über die Form von langsamen Sätzen (die neben der großen dreiteiligen Form auch Formen enthält, die nicht nur in langsamen Sätzen verwendet werden, wie »Sonate ohne Durchführung« und Thema und Variationen) und jene über Menuett / Trio-Form (Kap. 15), über Rondoformen (fünfteilige: ABACA, siebenteilige: ABACABA und Sonatenrondo, Kap. 16) und die Konzertform (Kap. 17). In diesen Kapiteln wird deutlich, dass die Anwendbarkeit des Begriffsapparats, der in den Kapiteln 3 bis 7 entwickelt wurde, nicht auf die Sonatenform begrenzt ist, sondern sich auch für die Analyse anderer Formen eignet. In manchen Fällen, z. B. für die Rondoformen, bleibt dies größtenteils eine Frage der Terminologie. Doch im Kapitel über die Menuett / Trio-Form wird Caplins radikales Verständnis von formalen Funktionen am deutlichsten. Ein Menuett kann eine dreiteilige Liedform annehmen, d. h. einen Thementypus, der am Anfang des Buches (Kap. 6) eingeführt wurde. Weil dieses Thema gleichzeitig als ein kompletter Menuettsatz fungiert, wirken Exposition, kontrastierender Mittelteil und Reprise auf zwei Ebenen gleichzeitig: »intrathematisch« auf der Ebene des Themas und »interthematisch« auf der Satzebene. Für Caplin enthält demnach eine einfache modulierende achttaktige Periode, die ein Menuett eröffnet, den minimalen Ausdruck aller interthematischen Funktionen einer Exposition auf den denkbar kleinsten Raum komprimiert – Hauptthema-funktion im Vordersatz, Überleitungsfunktion im modulierenden Teil des Nachsatzes und Seitenthema-funktion in der Kadenz in der neuen Tonart. Diese Formteile haben wenig oder nichts mit den typischen Manifestationen von Hauptthema, Überleitung und Seitenthema in einer Sonatenform gemeinsam. Doch für Caplin ist ihre zugrunde liegende formale Funktion dieselbe.

Kommentar • Die Wirkung von *Classical Form* ist, v. a. in Nordamerika, ungeheuer groß. Kein Autor, der über musikalische Form schreibt, kann es sich leisten, sich nicht damit zu befassen; selbst das ebenso einflussreiche *Elements of Sonata Theory* (New York 2006) von James Hepokoski und Warren Darcy ist in vielerlei Hinsicht eine Antwort auf Caplin.

Die Rezeption von Caplins Buch hat jedoch dazu geneigt, die Kapitel über festgefügte Themen einseitig hervorzuheben. Dies hat zu dem weitverbreiteten Vorurteil geführt, seine Theorie sei ein sprödes und starres Modell, das schlimmstenfalls zu kaum mehr als fast mechanischen Klassifikationen führt. Zwar ist die methodische Strenge der Erörterung von festgefügt Themen unbestreitbar, doch

wird diese Strenge in dem Teil über lockerere Formregionen überwunden. Tatsächlich entfaltet die Theorie ihre eigentliche Kraft in der Erörterung der vielfältigen Arten, wie sich festgefügte Thementypen auflockern lassen. Es wäre übertrieben zu behaupten, dass diese Thementypen lediglich Idealtypen seien: Sie kommen vielfach in der Wirklichkeit vor. Trotzdem besteht eine der Funktionen der in diesen Kapiteln aufgestellten Prinzipien darin, als Folie für den Rest des Buches zu dienen. Letztendlich sind die Typen weniger wichtig als ihre inhärenten Funktionen, auch wenn das Konzept der »formalen Funktion« selbst nie vollständig definiert wird.

Ebenso falsch wäre es anzunehmen, *Classical Form* sei lediglich eine Theorie der Thementypen. Es ist auch eine Theorie der Formen ganzer Sätze, selbst wenn die Bestandteile einer Form immer unter Verwendung von Begriffen und Konzepten beschrieben werden, die zuerst im Zusammenhang mit Thementypen ausgeführt wurden. Das mögliche Missverständnis beruht auf der Organisation des Buches, das mit der Erörterung von enggefassten Themen isoliert von ihrem formalen Zusammenhang beginnt und keinen Raum lässt für die durchgängige Analyse ganzer Sätze (oder großer Formteile). Dass eine solche Analyse dennoch möglich ist, zeigen mehrere andere Veröffentlichungen Caplins.

Ein letztes Merkmal, das Caplins Theorie von vielen traditionellen Formenlehren unterscheidet, ist ihre Beschränkung auf ein eng definiertes Repertoire: Sie befasst sich nur mit der Instrumentalmusik von Haydn, Mozart und Beethoven zwischen ca. 1780 und 1810. Diese selbst auferlegte Beschränkung ermöglicht es, die Art und Weise, wie spezifische formale Funktionen ausgedrückt werden können, so detailgenau zu definieren. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich die Theorie nur auf dieses Repertoire anwenden ließe. Auch die Form in Werken anderer Gattungen sowie solchen aus früherer und späterer Zeit kann man analysieren, indem man sie an den Kategorien der klassischen Form misst, ganz ähnlich wie sich lockerere formale Organisation zu festgefügt Themen verhält. Außerdem lassen sich Caplins Kategorien leicht umdefinieren, neu kalibrieren oder rekonfigurieren, um der Realität des nicht-klassischen Repertoires gerecht zu werden.

Literatur W. E. Caplin, Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz, in: *Mth* 1, 1986, 239–260 • Ders., Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms, in: *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von W. Kinderman, Lincoln 1991, 27–54 • A. Stanovski, Classical Form. Workshop mit William E. Caplin an der Hochschule für Musik Freiburg, 1.–2. Juli 2005, in: *ZGMTH* 2, 2005, 273–278, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/202.aspx>> • W. E. Caplin, The Tempest Exposition. A Springboard for Form-Functional Considerations, in: *Beethoven's Tempest Sonata. Perspectives of Analysis and Performance*, hrsg. von

P. Bergé, J. D'hoë und W. E. Caplin, Löwen 2009, 87–125 • Ders., What Are Formal Functions?, in: *Musical Form, Forms and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hrsg. von P. Bergé, Löwen 2009, 21–40 • Ders., *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, N.Y. 2013

Steven Vande Moortele

Flavius Magnus Aurelius Cassiodor *Institutiones*

Lebensdaten: um 485–580

Titel: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (Einführung in die geistlichen und weltlichen Wissenschaften)

Entstehungsort und -zeit: Kloster Vivarium in Scylaceum (Squillace, Kalabrien), nach 540

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 2 Bücher, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: überliefert sind zahlreiche Abschriften der *Institutiones*, die frühestens aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts stammen; teilweise getrennt voneinander überliefert, erfuhr das II. Buch über die weltlichen Wissenschaften (beinhaltet an fünfter Stelle das Kapitel »De musica«, II.5) eine weitere Verbreitung als Buch I; gesondert von den *Institutiones* ist in mehreren Abschriften das Kapitel »De musica« zusammen mit anderen Texten zur Musik überliefert [Aufstellung der handschriftlichen Quellen bei Mynors ³1963] • Editionen von II.5: *Institutiones musicae*, in: GS 1, St. Blasien 1784, 15–19 • *Institutiones musicae*, in: PL 70, Paris 1865, 1208–1212 [Digitalisat: TML] • Edition der *Institutiones*: Cassiodori senatoris institutiones, hrsg. von R. A. B. Mynors, Oxford 1937, ³1963 [Digitalisat von II.5: TML] • Edition und Übersetzung: *Institutiones divinarum et saecularium*. Einführung in die geistlichen und weltlichen Wissenschaften, 2 Bde., übs. und eingeleitet von W. Bürgens, Freiburg / Br. 2003

In die Zeit der Krise des Ostgotenreiches und dessen kurz darauf erfolgten Zusammenbruchs (539/40) fällt Cassiodors Rückzug aus allen politischen Ämtern und seine zunehmende Hinwendung zur einfachen und religiös geprägten Lebensweise, deren Folge die Gründung des Klosters Vivarium in seinem Geburtsort Scylaceum (das heutige Squillace in Kalabrien) war. Die Klostergründung wurde geleitet von der Entwicklung eines Bildungs- und Lebensideals, als dessen Programmschrift die *Institutiones* gelesen werden müssen.

Erstes Ziel der als Leitfaden für die Ausbildung der Mönche in Vivarium verfassten Schrift ist das Gotteslob und damit verbunden das Studium und Verständnis der heiligen Schriften. Bereits die Zweiteilung der *Institutiones* in eine Einführung in die geistlichen – d.h. in die Auslegung(sarten) der heiligen Schriften – und in die weltlichen Wissenschaften zeugt von der Verwurzelung der Schrift Cassiodors im komplexen Diskurs um das Verhältnis des antiken Bildungskanons zur sich entwickelnden christlichen Gelehrsamkeit. Augustinus' Auffassung

folgend und basierend auf der Annahme, dass alle Wahrheit letztlich christlich sei (postuliert von Justin dem Märtyrer; 2. Jahrhundert), sieht Cassiodor den Nutzen der weltlichen Wissenschaften und damit der Musik darin begründet, dass sie dem Studium der heiligen Schriften dienen, weshalb sie zum Zweck eines textkritisch-hermeneutischen Umgangs mit Letzteren verwendet werden können.

Cassiodors Einführung in die weltlichen Wissenschaften orientiert sich an den *artes liberales*, deren Fächerkanon Martianus Capella in der heute bekannten Siebenzahl postuliert; dessen Schrift kannte Cassiodor allerdings nur vom Hörensagen (II.3.20). Als einer der Ersten stellt Cassiodor den vier nikomachischen »Methoden« der Wissenschaft – Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie – je ein Kapitel zur Grammatik, Rhetorik und Dialektik voran und legt damit einen Grundstein für den zentralen Wissenschaftskanon des lateinischen Mittelalters.

Zum Inhalt • Das an fünfter Stelle des II. Buches platzierte Musikkapitel referiert in knapper Form die Grundlagen der Disziplin. Trotz aller Kürze lassen sich fünf thematische Abschnitte unterscheiden: Cassiodor eröffnet das Kapitel mit einer Bestimmung der Musik (II.5.1–3), teilt daraufhin die Disziplin in Unterkategorien ein (II.5.4–6), nimmt eine Einführung in die musikalische Elementarlehre vor (II.5.7–8) und endet mit einem Lob der Musik (II.5.8–9). Im letzten Abschnitt (II.5.10) stellt er einen Lektüreplan zum Thema bereit.

Mit den drei in dieser Untergliederung erkennbaren thematischen Hauptteilen – Bestimmung und Lob der Musik, Einteilung der Disziplin, Elementarlehre – folgt Cassiodor durchaus dem zeitüblichen Beschreibungsmodus für die Disziplin Musik. Der erste Abschnitt (II.5.1) handelt vom Ursprung der Musik, wofür Cassiodor die Etymologie des Wortes »Musik« als von den Musen herkommend bemüht und Pythagoras als Entdecker der Musik und ihrer Intervallverhältnisse im Klang von Hämmern und im Anreiß von Saiten anführt. Mit Pythagoras verweist Cassiodor bereits auf die nikomachische Definition der Disziplin Musik als von Zahlen handelnd, die zu etwas in Beziehung stehen und deren Verhältnisse im Zusammenklang gefunden werden können – eine Definition, auf die Cassiodor später im Kapitel explizit Bezug nimmt (vgl. II.5.4).

Der folgende Abschnitt (II.5.2), welcher der von Boethius vorgenommenen Unterscheidung von *musica humana* und *mundana* folgt, handelt von der Bestimmung der Musik in Bezug auf das menschliche Handeln. Dieses werde ganz von der Lehre der Musik durchdrungen und sei »per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum« (II.5.2; »durch die musikalischen Rhythmen an die Macht der Harmonie gebunden«, Bürgens 2003, S. 415). Im Unterschied etwa zu Boethius betont Cassiodor nicht

die Macht der Musik über die menschliche Seele, sondern gerade umgekehrt. Durch sein Handeln bestimmt der Mensch sein Verhältnis zur Musik: »Quod si nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati. Quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus« (ebd.; »Wenn wir also einen rechtschaffenen Lebenswandel an den Tag legen, sind wir stets mit dieser großartigen Wissenschaft im Einklang. Wenn wir uns jedoch versündigen, hat die Musik keinen Platz mehr in uns«, ebd.). Der rechtschaffene Lebenswandel wird im Kontext der *Institutiones* selbstredend am Grad der Befolgung der Gebote Gottes gemessen. Mitten in diesem Kontext findet sich der musiktheoretisch bedeutsame und viel zitierte Satz: »Musica quippe est scientia bene modulandi« (ebd.; »Schließlich ist die Musik ja die Lehre vom rechten Maß«, ebd.). Verwendet ihn Augustinus bspw., um die Verhältnisse zwischen *musica humana* und *mundana* zu beschreiben, bezieht Cassiodor den Satz auf die (christliche) Ethik (vgl. dazu Harmon 2006, S. 489 f.). Er bezieht ihn also nicht auf ein vorausgesetztes (Zahlen-)Verhältnis von *musica humana* und *mundana*, sondern auf das rechte menschliche Handeln als Voraussetzung für eine Verbindung zur göttlichen Harmonie, einer *musica caelestis*.

Dass Musik eng mit der Religion verbunden sei, verdeutlicht Cassiodor im dritten Abschnitt (II.5.3), wofür er als Beleg den Dekalog (also die Zehn Gebote) sowie die Namensgebung des Psalters nach einem Instrument, dem Psalterium, anführt.

Die folgende Einteilung der Disziplin (II.5.4–6), ein typischer Textbestandteil für Einführungstexte in einen Bildungskanon, geschieht nach verschiedenen Gesichtspunkten. Cassiodor beginnt mit der Benennung von Größenverhältnissen (»duplum«, »tripulum« usw.), mittels derer die Beziehungen der Zahlen untereinander im Bereich der Töne als Intervallverhältnisse ausgedrückt werden. Daraufhin folgt die platonische Einteilung der Musik in »armonica, rithmica, metrica« (II.5.5; »Harmonie, Rhythmik und Metrik«, Bürgens 2003, S. 417), die den Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen, die Verbindung zwischen den Worten bzw. die Versfüße untersuchen. Als dritte folgt eine Klassifikation der Instrumente in Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente (II.5.6).

Die Elementarlehre führt den Leser in die Grundlagen des Tonsystems, der Zusammenklänge und Tonarten (»symphoniae« und »toni«, II.5.7–8), ein. Für die Definition des Zusammenklangs bedient sich Cassiodor eines Allgemeinplatzes der antiken Musiktheorie: Ein Zusammenklang sei die rechte Mischung (»temperamentum«) eines hohen mit einem tiefen Ton bzw. umgekehrt, die eine richtige Messung des Klangs (»modulamen«) hervorbringt. Anschließend folgt eine Liste der sechs Arten von Zusammenklän-

gen und ihren Verhältnissen, aufbauend auf Quarte (4:3), Quinte (3:2) und Oktave (2:1) sowie aller zusammengesetzten Intervalle bis zur Doppeloktave.

Den Abschnitt zu den Tonarten (»toni«) eröffnet Cassiodor mit einer Definition von Tonus als der Differenz und Quantität (»differentia et quantitas«) innerhalb der harmonischen Anordnung (»constitutio«), also als das in der Tonhöhe oder im »tenor« einer Stimme liegende quantitative Unterscheidungsmerkmal (II.5.8). Der Definition folgt eine Liste aller Tonarten, wobei er das griechische vollständige System (Systema teleion) mit 15 »tonoi« nach Alypius präsentiert. Allerdings nennt er nicht die für die Eigenschaften der Tonarten essenzielle Intervallabfolge innerhalb des Systema teleion, sondern er beschränkt sich auf die Angabe der Entfernung jeder Tonart zur tiefsten Tonart, dem hypodorischen Tonus, sowie zur jeweils vorangegangenen; gemessen wird die Entfernung in Halb- und Ganztönen.

Weit ausführlicher beschreibt Cassiodor die Tonarten in einem für König Theoderich verfassten Brief an Boethius (*Variae*, II.40, ca. 506). Mit Bezug auf antike Ethoslehren ordnet Cassiodor hier den einzelnen Tonarten – im Verbund mit den antiken Lehren von den »tonoi« bzw. »harmoniai« – jeweils spezifische Wirkungen auf den Menschen zu (z. B. fördere der dorische Tonus die Sittsamkeit und Selbstbeherrschung, oder der phrygische Tonus vermöge Zorn zu entflammen).

Kommentar • Für das Musikkapitel kompilierte Cassiodor das zentrale antike Wissen über Musik aus verschiedenen ihm zugänglichen Schriften, auf die er größtenteils am Ende des Kapitels verweist (II.5.10, vgl. ausführlich Harmon 2006, S. 493 f.). Die Kontextualisierung dieses Wissens trägt bei Cassiodor einen bemerkenswerten Zug: Die Einführung einer göttlich bestimmten musica caelestis bietet den Rahmen für die Bestimmung der Musik innerhalb einer christlich geprägten Ethik. Cassiodors Fokus auf die musica humana – hier in der Prägung der im Menschen resonierenden göttlichen Musik – vollzieht die erwähnte Integration von antiker Bildungstradition in die christliche Lehre geradezu exemplarisch. Konstitutiv ist dieses Bestreben in allen Kapiteln zu den weltlichen Wissenschaften.

Gerade das II. Buch der *Institutiones* erfuhre eine vom I. Buch losgelöste und im Vergleich zu diesem weiter reichende Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Es avancierte zu einer der zentralen Schriften – neben denen von Martianus Capella und Isidor von Sevilla –, die zur Fixierung des Wissenssystems der septem artes liberales beitrugen, und behauptete sich seit dem 9. Jahrhundert als zentrales Einführungswerk für den Bereich der artes liberales (vgl. Jones 1945 und zur Rezeption des Musikkapitels Bernhard 1990, S. 31 ff.).

Literatur L. W. Jones, The Influence of Cassiodorus on Medieval Culture, in: *Speculum* 20, 1945, 433–442 • S. J. B. Barnish, The Work of Cassiodorus after His Conversion, in: *Latomus* 48, 1989, 157–187 • M. Bernhard, Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter, in: *GMth* 3, Dst. 1990, 7–35 • W. Bürsgens, Einleitung, in: *Institutiones divinarum et saecularium*. Einführung in die geistlichen und weltlichen Wissenschaften, übers. und eingeleitet von dems., Fr. i. Br. 2003, Bd. 1, 9–90 • R. Harmon, Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 385–504

Michaela Kaufmann

Charles-Simon Catel

Traité d'harmonie

Lebensdaten: 1773–1830

Titel: Traité d'harmonie par Catel Membre du Conservatoire de Musique adopté par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement (Abhandlung über die Harmonie von Catel, Mitglied des Conservatoire für Musik, angenommen vom Conservatoire zum Gebrauch beim Unterricht in dieser Institution)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1802

Textart, Umfang, Sprache: Buch, III, 70 S., frz.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Traité complet d'harmonie. Edition populaire, Paris o. J. • Traité d'harmonie conforme à l'édition du conservatoire, Paris o. J. • Méthode ou traité d'harmonie adopté par le conservatoire, Paris o. J. • Traité complet d'harmonie de Catel avec des additions, hrsg. von Aimé Ambroise Simon Leborne, Paris o. J. • L'Harmonie à la portée de tous. Traité complet d'harmonie, Paris 1937 • Übersetzungen: Traité d'harmonie. Abhandlung über die Harmonie. Generalbasslehre, Leipzig o. J. [Digitalisat: BSB] • Tratado de harmonia, übers. von J. Guelbenzu, [1850?], Ms. in E-Mn, M/1285 [Digitalisat: BDH] • A treatise on harmony written and composed for the use of the pupils at the Royal Conservatoire of Music in Paris, übers. und hrsg. von L. Mason, Boston 1832 • Trattato di armonia, übers. von P. Alfieri, Rom 1840 • A Treatise on Harmony translated with some additional notes and explanations, übers. von M. Cowden Clarke, hrsg. von J. Pittman, London 1854 • Digitalisat: Gallica

Der *Traité d'harmonie* von Charles-Simon Catel war das erste offizielle Lehrbuch für das Fach Harmonie am 1795 gegründeten Pariser Conservatoire de Musique. Er wurde im Jahre 1800 von einer Kommission – bestehend aus Pariser Musikern und Lehrern des Conservatoire – aus verschiedenen Vorschlägen ausgewählt. Das Gremium begründete seine Entscheidung damit, dass der *Traité d'harmonie* »un système complet, simple dans ses principes et clair dans ses développemens« (S. II; »ein vollständiges, in seinen Principien einfaches und in seinen Erklärungen deutliches System«, Leipzig o. J., S. II) sei und nicht der Lehre Jean-Philippe Rameaus folge. Der *Traité d'harmonie* war nach der Einführung 1802 bis 1817 in Gebrauch und erschien in Neuauflagen und Übersetzungen bis ins 20. Jahr-

hundert hinein. Catel, Komponist und selbst Lehrer am Pariser Conservatoire, entwirft in diesem knappen Lehrbuch eine sehr kompakte Harmonielehre. Den Ausgangspunkt seiner darin vorgestellten Theorie bilden die Verbindungen von Hauptklängen der »harmonie simple ou naturelle« (S. 6). Diese beinhalten alle konsonanten und dissonanten Klänge, deren Töne nicht vorzubereiten sind. Darauf aufbauend stellt Catel die Möglichkeiten dar, wie diese »einfachen und natürlichen Klänge« mithilfe von harmoniefremden Tönen zur »harmonie composée«, also zu vorbereitungspflichtigen dissonanten, »zusammengesetzten Klängen« erweitert werden können. Catels Theorie basiert auf dem Prinzip der Terzschichtung von Akkorden, wobei analoge satztechnische Bedingungen sowohl für die terzgeschichtete Grundform als auch für deren Umkehrungen herrschen.

Zum Inhalt • Nach einer kurzen Einführung zu Intervallen (S. 1 f.), zu den Konsonanzen und Dissonanzen (S. 3) und zu den zweistimmigen Bewegungsarten (S. 4) kommt Catel zum Herzstück seiner Harmonielehre, der »Théorie générale des Accords« (S. 5 f.), der allgemeinen Theorie der Akkorde. Hier führt er die für die folgenden Kapitel wichtige Unterscheidung zwischen »harmonie simple ou naturelle« und »harmonie composée« ein (S. 6). Mit diesen Begriffen unterscheidet er Klänge nach der satztechnischen Verwendung. Die Akkorde der »harmonie simple« können anders als die der »harmonie composée« in Grundstellung und in ihren Umkehrungsformen ohne Vorbereitung frei eintreten. Er zählt hierzu den Durdreiklang, den Moll-dreiklang, den verminderten Dreiklang, den Durdreiklang mit kleiner Septim, den halbverminderten Vierklang, den verminderten Vierklang, den Durdreiklang mit Septim und kleiner oder großer None. Diese Akkorde lassen sich in einem einzigen Akkord wiederfinden, der alle diese Klänge enthält, und zwar im Durdreiklang mit kleiner Septime und kleiner bzw. großer None. Er besteht aus den Tönen, die sich bei der achtfachen Teilung einer Saite ergeben; wobei Catel die alternative kleine None dadurch erklärt, dass die Saitenteilung hierfür bis zur sechzehnfachen Unterteilung fortgesetzt werden müsse. Die Klänge der »harmonie composée« leiten sich von denen der »harmonie simple« ab. Sie entstehen durch Vorhalte, »prolongations«, wenn eine oder mehrere Noten übergebunden werden. Es folgt eine kommentierte Aufzählung der einzelnen Akkorde der »harmonie simple« in Grundstellung und ihrer Umkehrungsformen (S. 7–18). Catel ergänzt jeweils Notenbeispiele zur Klangverbindung, dem »emploi«, und zur Folge von Klängen, der »suite d'accords«. Diese bestehen jeweils aus homophonen vier- bis fünfstimmigen Sätzen in vorwiegend halben und ganzen Noten. Nach dieser Aufzählung führt Catel vor, wie diese Klänge verändert werden können, wie sie mit

akkordfremden Durchgangsnoten und Vorhalten, »notes de passage, prolongations, suspensions, retardements« (S. 19–33), erweitert werden können. Er schließt ein Kapitel zu den »cadences« (S. 34–40), den Kadenzen, an. Den Abschluss bildet ein Katalog, der diatonische Harmonisierungsmodelle für typische sequenzierende Bassgänge sowie für auf- und absteigende Tonleitern im Bass enthält (S. 41–52), wobei die »règle de l'octave«, die Oktavregel, die gemeinhin als die typische Klangfolge für diatonisch ansteigende Bassstufen hervorgehoben wird und bis ins 19. Jahrhundert hinein zur Erlernung von Komposition und Generalbass diente, eine der Möglichkeiten darstellt.

Nach diesen Beschreibungen zur diatonischen Harmonik folgen Kapitel, in denen Catel alterationsreiche harmonische Wendungen beschreibt. Er erläutert zunächst die »genres«, die drei Tongeschlechter »Diatonique«, »Chromatique« und »Enharmonique« (S. 53 ff.) und kommt nach einem kurzen Kapitel mit Beispielen für Orgelpunkt- und Pedaltonmodelle, der »pédale« (S. 56 f.), zu den »altérations« (S. 58–61), den Alterationen. Mit diesem Mittel lassen sich alle terzgeschichteten Drei- und Vierklänge über die »harmonie simple« hinaus erklären, wie bspw. übermäßige Dreiklänge und Drei- und Vierklänge mit verminderten Terzen mitsamt ihren (theoretischen) Umkehrungsformen, den übermäßigen Sextakkorden. Die »altérations« bilden zusammen mit dem vorletzten Kapitel zur »modulation« (S. 62–65), zur Modulation, eine Möglichkeit, um einerseits avancierte harmonische Wendungen als Erweiterung der »harmonie simple« zu verstehen und damit auf eine überschaubare Anzahl an Hauptklängen zu reduzieren und andererseits einen bemerkenswerten Raum an neuen möglichen harmonischen Verbindungen zu öffnen. Am Ende steht eine Übersicht zur Generalbassbezeichnung (S. 66–70).

Kommentar • Der *Traité d'harmonie* in seiner kurzen, kostengünstigen Aufmachung wurde vielfach als einfach, praktisch, aber auch als wenig informativ angesehen. Dieses Urteil rührt zum einen vom Konzept des Buchs her: In kurzen Kapiteln werden die Themen teilweise unverbunden nebeneinandergestellt, einen größeren übergeordneten Zusammenhang oder ein allumfassendes Prinzip nennt Catel nicht. Zum anderen besteht der *Traité d'harmonie* hauptsächlich aus Notenbeispielen im unfigurierten, akkordischen Satz, die kurz kommentiert werden. Analysen von Werkausschnitten, Betrachtungen zu Stil und Gattungen, Grundlagen der Formenlehre, die Beschreibung akustischer Phänomene sowie Übungsaufgaben, Themen also, die in vielen Lehrbüchern der Zeit zu finden sind, werden im *Traité d'harmonie* nicht behandelt.

Die darin vorgestellte Akkordlehre stellt eine Wende in der Geschichte der französischsprachigen Musiktheorie

dar. Nach der langen Tradition von (wenigstens nominell) an Rameau anknüpfenden Theorien ist das im *Traité d'harmonie* dargelegte Konzept ein radikaler Umbruch. Anders als bei Catel beinhalten bei Rameau die »accords fondamentaux« nur Dreiklänge und Septakkorde. Alle anderen Akkorde werden durch verschiedene Verfahren von diesen abgeleitet. Dabei bestimmt ihr Grundton als »basse fondamentale« das harmonische Geschehen auch dann, wenn er nicht erklingt. Diese verschiedenen Ebenen kennt Catel nicht. Eine zusätzliche (implizite) Bassstimme, die mehr ist als der bloße Grundton des terzgeschichteten Klangs, findet sich in seiner Theorie nicht. Seine »harmonie simple ou naturelle« umfasst Klänge bis hin zu Nonenakkorden, die sich ebenfalls auf verschiedene Arten verändern und erweitern lassen. Hauptsächliches Kriterium für die Klassifikation von Klängen ist bei Catel eine satztechnische Eigenschaft: Catel unterscheidet Klänge, je nachdem ob sie vorbereitungspflichtige Töne enthalten oder nicht. Sein System knüpft dabei an den Konsonanz / Dissonanz-Begriff der deutschsprachigen Musiktheorie in der Nachfolge Georg Andreas Sorges und Friedrich Wilhelm Marpurgs an, wonach nicht die Intervalle im Akkord entscheidend sind, um einen Klang bspw. als konsonant oder dissonant zu bezeichnen, sondern die Tatsache, ob er frei eintreten kann oder nicht. Vielfach wird darauf hingewiesen, Catels Theorie der »harmonie simple« und »harmonie composée« sei vergleichbar mit den »wesentlichen« und »zufälligen« Dissonanzen in Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin 1771–1779) – eine These, die sich vermutlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris herausgebildet hat und danach beständig wieder aufgenommen wird. Die Analogie besteht darin, dass verschiedene Arten von Dissonanzen, also Töne mit vorbestimmten Fortschrittswegen, unterschieden werden. Catel geht letztlich aber einen Schritt weiter als Kirnberger. Während Kirnberger mit seiner Unterscheidung erfasst, ob sich die Dissonanz über liegendem Basston, im Sinne einer »zufälligen« Verzögerung eines Akkordtons, oder wie die Dominantseptime als »wesentlicher« Bestandteil des Akkords über einem neuen Basston auflöst, geht es Catel nicht so sehr um den Anschluss an den nächsten Klang als allein um die Tatsache, ob ein Klang frei eintreten kann oder nicht. Neben dieser Lehre der »harmonie simple« und »composée« sind die systematischen Zusammenstellungen zur Harmonisierung von sequenzierenden Bassgängen und von auf- und absteigenden Tonleitern in der Unterstimme auffällig, mit der er die in französischsprachigen Lehrbüchern herrschende Tradition der »marches d'harmonie« fortschreibt.

Der *Traité d'harmonie* wurde aus mehreren Gründen rege rezipiert. Er war offizielles Lehrbuch des Pariser

Conservatoire, das im 19. Jahrhundert eine enorme Strahlkraft auf Europa entfaltet hat und als Vorbild für viele andere Konservatorien galt. Darüber hinaus war Catel als Lehrer sehr angesehen und bildete einige bekannte Musiker und Komponisten aus. So wurde der *Traité d'harmonie* bis ins 20. Jahrhundert hinein mehrfach wieder aufgelegt, und es wurden Übersetzungen in englischer, deutscher, italienischer und spanischer Sprache angefertigt. Auch das Konzept, nach »harmonie simple« und »harmonie composée« zu unterscheiden und dabei eine systematische Lehre der akkordfremden Töne aufzustellen, bildet bis Ende des 19. Jahrhunderts die Grundlage für wichtige französischsprachige Lehrbücher. Der *Traité d'harmonie* von Catel prägte so die französischsprachige Musiktheorie des 19. Jahrhunderts und letztlich auch die mitteleuropäische Musiktheorie wie kaum ein anderes Lehrwerk der Zeit.

Literatur D. N. George, The »Traité d'harmonie« of Charles-Simon Catel, Diss. Univ. of North Texas 1982 • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbdn. 1983 • C. M. Gessle, The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1795–1801, in: Music and the French Revolution, hrsg. von M. Boyd, Cambridge 1992, 191–210 • E. Hondré, Les Méthodes officielles du Conservatoire, in: Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire, hrsg. von dems., P. 1995, 73–107 • G. Geay, Le »Traité d'harmonie« de Catel, in: Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795–1995, hrsg. von A. Bongrain und A. Poirier, P. 1999, Bd. 2, 227–258 • N. Meidhof, Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles-Simon Catels »Traité d'harmonie« (Paris 1802), in: Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011, hrsg. von M. Skamletz, M. Lehner und S. Zirwas unter redaktioneller Mitarbeit von D. Allenbach, Schliengen 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 7), 218–227

Nathalie Meidhof

Luigi Cherubini

Cours de contre-point

Lebensdaten: 1760–1842

Titel: Cours de contre-point et de fugue (Theorie des Contrapunktes und der Fuge)

Erscheinungsort und -jahr: Paris [1835]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 204 S., frz.

Quellen / Drucke: Übersetzungen: übs. von F. Stoppel, Leipzig [1835] [zweisprachige Ausg.] • A Course of Counterpoint and Fugue, übs. von J. A. Hamilton, London 1837 • Digitalisat: IMSLP

Luigi Cherubini stand mit dem Pariser Konservatorium von Beginn an in enger Verbindung. Seit dessen Gründung 1795 unterrichtete er dort Komposition, bevor er 1822 diese Tätigkeit zugunsten der Leitung der Institution aufgab. Von diesem Moment an bemühte sich Cherubini um eine Re-

form des Unterrichts. Er trennte u. a. die Kontrapunkt- und Fugenlehre von der Kompositionslehre und gründete eine eigene, auf die Komposition vorbereitende Kontrapunkt- und Fugenklasse. Dieser Klasse wurde jedoch zwischen 1822 und 1840 eine nur kurzzeitige und etwas chaotische Existenz zuteil, bevor sie wieder in die Kompositionsklasse integriert wurde. Cherubini bestellte bei François-Joseph Fétis, dem der Unterricht zeitweilig anvertraut wurde, einen eigens für die Klasse verfassten offiziellen Text: den *Traité du contrepoint et de la fugue* (Paris 1824). In diesem Kontext ist die etwa zehn Jahre spätere Veröffentlichung des *Cours de contrepoint et de fugue* etwas verwunderlich – zu einem Zeitpunkt, als der 75-jährige Cherubini nicht mehr zuständig für das Lehrfach war. Obgleich das Werk eindeutig auf die Lehre Cherubinis, deren Spuren in handschriftlichen Aufzeichnungen mehrerer Studenten erhalten sind, zu beruhen scheint, so wurde dessen Autorschaft kurz nach Erscheinen infrage gestellt. Und tatsächlich gehen vielleicht der Text und dessen Ausgestaltung nicht in allen Zügen vollständig auf Cherubini zurück.

Zum Inhalt • Der Aufbau des *Cours de contre-point* ist sehr konventionell und erinnert an das zweite Buch der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725). Cherubini vertritt die Auffassung, dass Übungen im Kontrapunkt und im Erfinden von Fugen am besten geeignet seien, um den Weg zur Komposition zu bahnen. Er behandelt auf verhältnismäßig konventionelle Art den Kontrapunkt zu zwei bis acht Stimmen unter Rekurs auf die fünf Fux'schen Gattungen (»Note gegen Note« [»note contre note«, S. 4; hier und im Folgenden zit. nach der dt.-frz. Ausg. Stoepel 1835], »zwei Noten gegen eine« [»deux notes contre une«, S. 12], »vier Viertel gegen eine Ganze Note« [»quatre noires contre une ronde«, S. 18], »Anwendung der Synkope« [»de la syncope«, S. 22] und »Der verzierte Contrapunct« [»contre-point fleuri«, S. 25]) und geht ein auf die Imitationen, den doppelten Kontrapunkt sowie zuletzt auf die Fuge. Der Text beschränkt sich allgemein auf die Formulierung von Regeln, die anhand von Beispielen veranschaulicht werden, und in manchen Fällen auf den Kommentar umfangreicherer Beispiele. Die Schrift endet mit einer Serie von »gegebenen Gesängen, oder Bässen, welche zu den Uebungen im strengen Contrapuncte dienen« (»Chants donnés, ou basses pour servir aux leçons de contre-point rigoureux«, S. 183).

Die Mehrheit der ohne Autorennamen wiedergegebenen Beispiele stammt wahrscheinlich von Cherubini selbst. Die übrigen Beispiele sind hingegen Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts entnommen. Als Komponisten werden hier u. a. Giovanni Pierluigi da Palestrina, Angelo Predieri, Fux, Friedrich Wilhelm Marburg, Giovanni Battista Martini, Giuseppe Sarti, Johann Georg Albrechtsberger und

Francesco Azzopardi genannt. Obwohl Cherubini behauptet, den modernen Kontrapunkt, »welcher auf die neuen Tonarten gegründet ist« (»c'est-à-dire suivant la tonalité actuelle«, S. 1), zu lehren, sind die Tonarten in den Beispielen ganz dem traditionellen Muster verhaftet: Stehen die meisten Beispiele in C-Dur, so überschreiten die anderen nie zwei Tonartvorzeichen.

Kommentar • In der zweiten Ausgabe des *Traité du contrepoint et de la fugue* (Paris 1846) bezweifelt Fétis die Urheberschaft Cherubinis für den *Cours de contre-point*. Er vertritt die Auffassung, dass das Werk aus Beispielen kompiliert wurde, die von Cherubini für seine Studenten zusammengestellt und von ihnen aufbewahrt wurden. Er verurteilt einige Inkonsistenzen des Textes und der Beispiele und schließt mit der zusammenfassenden Bemerkung, dass »dieses Buch nur den hervorragenden in ihm befindlichen Beispielen gemäß das Werk Cherubinis [sei]« (»ce livre n'est l'ouvrage de Chérubini que par les excellents modèles qui s'y trouvent«, Fétis ²1846, S. III). In seiner *Biographie universelle des musiciens* (Paris ²1860–1865) ergänzt Fétis, dass Jacques Fromental Halévy für die Niederschrift der Lehre seines Meisters infrage kommen könnte (siehe Eintrag zu Cherubini in: *Biographie universelle*, Bd. 2). Dieses erscheint als umso wahrscheinlicher, als Cherubini selbst den 1824 publizierten *Traité* von Fétis für das Konservatorium bestellt hatte.

In jedem Falle lässt sich sagen, dass der *Cours de contre-point* Ideen von Cherubini selbst widerzuspiegeln scheint, die sich von den älteren Traktaten von Fux, Martini und Albrechtsberger, ja vielleicht sogar von Fétis abgrenzen. Cherubini ist der Überzeugung, dass ein Schüler, der die strengen Disziplinen Kontrapunkt und Fuge gemeistert hat, auch in der Lage sei, frei zu komponieren. Er betont jedoch bereits in der Einführung, dass der Kontrapunkt, den er lehrt, ein strenger moderner Kontrapunkt sei, der sich den Ansprüchen der Musikalität beugen müsse (S. 1). Dieses Verständnis führt Cherubini gewissermaßen dazu, den strengen Satz, deren reinste Form im zweistimmigen Satz liege, der freien Komposition gegenüberzustellen. So schreibt er, dass »die Fuge [...] als Uebergang vom strengen zum freien Style angesehen werden [kann]« (»la Fugue peut être considérée comme la transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre«, S. 100). Auch wenn eine derartige Formulierung auf seine Schüler zurückgehen mag, so stimmt sie doch zweifellos mit Cherubinis Auffassung überein.

Die Idee einer Dialektik zwischen strengem und freiem Satz wird zu einem entscheidenden Moment der Theorien Heinrich Schenkers, der den *Cours* von Cherubini sehr schätzte. Wenn die Titelseite des *Cours de contre-point* auch darauf hinweist, dass »dieses Werk [...] als Lehr-

buch für die Classen des Conservatoriums der Musik in Paris angenommen [ist]« (»cet ouvrage est adopté pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire de musique à Paris«), und wenn auch die deutsche und englische Übersetzung rasch folgten, so scheint Cherubinis Werk sich jedoch nicht des gleichen Erfolges am Pariser Konservatorium erfreut zu haben wie die Werke von Fétis oder später von François Bazin (*Cours de contre-point. Théorique et Pratique*, Paris [1881]), die eine strengere Auffassung der Kontrapunktregeln vertraten.

Literatur R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, WbDn. 1983 • D. A. Sheldon, The Stretto Principle. Some Thoughts on Fugue as Form, in: JM 8, 1990, 553–568 • K. Chapin, Temporal Modes and Symbolic Stakes. Strict Composition in Early Nineteenth-Century Europe, in: Musurgia XXI/1–3, 2014, 29–41

Nicolas Meeüs

Juri Nikolajewitsch Cholopow

Harmonielehre

Lebensdaten: 1932–2003

Titel: Гармония. Теоретический курс / Гармония. Практический курс. В двух частях (Garmonija. Teoretičeskij kurs / Garmonija. Praktičeskij kurs; Harmonielehre. Theoretischer Kurs [Tl. 1] / Praktischer Kurs. In zwei Teilen [Tl. 2])

Erscheinungsort und -jahr: Moskau 1988 (Tl. 1) und 2003 (Tl. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 511 S. (Tl. 1), 471 S. (Tl. 2.1), 623 S. (Tl. 2.2), russ.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Moskau 2003 [Tl. 1] • Edition: hrsg. von V. Tsenova, Moskau 2005 [Tl. 2] • Digitalisat: <<http://www.kholopov.ru/index.html>> [2. Aufl. aller Tle.]

Die Harmonielehre war der wichtigste Bereich der vielseitigen wissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit von Juri Nikolajewitsch Cholopow, der als Professor am Moskauer Konservatorium wirkte. Cholopow hatte bereits 1953, noch als Student im Spezialkurs des russischen Pädagogen und Musiktheoretikers Igor Wladimirovitsch Sposobin, begonnen, am Moskauer Konservatorium zu unterrichten, und er leitete den vom ihm entwickelten Spezialkurs zur Harmonielehre von 1980 an bis zum Ende seines Lebens. Der erste Teil (*Harmonielehre. Theoretischer Kurs*) wurde 1983 beendet, und der zweite Teil (*Harmonielehre. Praktischer Kurs*) wurde im Wesentlichen 1984 bis 1986 fertiggestellt.

Der *Theoretische Kurs* erweist sich als die tiefste und zugleich enzyklopädisch umfangreichste Darlegung in russischer Sprache zur Theorie der Harmonik in der Musik bis zum 20. Jahrhundert. Aus der geschichtlichen Darstellung der Harmonik resultierte eine umfassende Erörterung der Probleme sowohl ihrer theoretischen wie auch histori-

schen Seite. Um das Schaffen von Cholopow angemessen beurteilen zu können, muss dabei das besondere sozialpolitische Klima der frühen 1950er-Jahre in Betracht gezogen werden – also jener Zeit, als er begann, am Moskauer Konservatorium zu studieren. Die offizielle, seit 1948 verfolgte, sowjetische Politik, in deren Rahmen sogar die Errungenschaften der vorrevolutionären Etappe russischer Kultur verschwiegen und herabgesetzt wurden, erweckte in den führenden Persönlichkeiten der jungen Generation einen enormen Wissensdrang, der darauf ausgerichtet war, im eigenen Werk einen umfassenden Einblick in die Entwicklungen der Musik zu geben, der sich wieder mit der europäischen Tradition verband. Kein Eklektizismus, sondern eine durchdachte und strenge Synthese theoretischer Ideen von Aristoxenos und Boethius bis hin zu Hugo Riemann und teilweise Heinrich Schenker bilden die Grundlagen jener Welt der Harmonik, welche sich auf den Seiten des *Theoretischen Kurses* von Cholopow eröffnet.

Der zweite Teil der *Harmonielehre* – der *Praktische Kurs* – gleicht hinsichtlich des chronologischen Prinzips der *Harmonielehre* (Kassel 1976) von Diether de la Motte und den *Vingt leçons d'harmonie* (Paris 1951) von Olivier Messiaen, ist aber dennoch originell in Bezug auf die Lernziele, den Inhalt und die Methode. Seine Hauptidee ist eine historische Betrachtung der Harmonielehre. Während der erste Teil (*Theoretischer Kurs*) die Natur musikalischer Harmonik und den Weg ihrer Evolution bis zum 20. Jahrhundert beleuchtet, führt der zweite Teil (*Praktischer Kurs*) die Harmoniegeschichte bis zu den 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts fort.

Zum Inhalt • Der *Theoretische Kurs* beginnt mit der Behandlung der philosophisch-ästhetischen Grundlagen der Harmonik, die Cholopow im Sinne der platonisch-pythagoreischen Tradition deutet, die durch Prinzipien des Rationalismus und Empirismus der Neuzeit (Jean-Philippe Rameau, Paul Hindemith, Peter Meschtschaninow) ergänzt wird. Das Weitere ist eigentlich eine ausführliche Darstellung der Entfaltung von Eigenschaften der »numerisonori« (der klingenden Zahlen) in der Geschichte der musikalischen Harmonik. Die Formen der Verkörperung der klingenden Zahl, die in der inneren Struktur des Tons eingeschlossen ist, umfassen sowohl das Phänomen der Kon- und Dissonanzen als auch ganze Systeme von Tonverhältnissen, die sich in der musikalischen Form entfalten. Die Behandlung der Harmonik im Zusammenhang mit der musikalischen Form ist eines der Hauptprinzipien der *Harmonielehre* von Cholopow.

Vor der Erörterung der verschiedenen harmonischen Systeme (Modi) führt Cholopow den Begriff der Genera der Intervallsysteme (kurz: Intervallgenera) ein, indem er die antiken Genera neu deutet und mithilfe dieses Begriffs

unterschiedliche Tonleitern und Tonverhältnisse strukturell und semantisch vereinigt. Das Genus nimmt eine Mittelstellung zwischen Tonsystem und »Lad« ein. Während das Tonsystem sich mathematisch beschreiben lässt (z. B. kann die pythagoreische Stimmung durch Angabe der mathematischen Verhältnisse zwischen den Tönen dargestellt werden), wird für den »Lad« keine Mathematik in der musikwissenschaftlichen Sprache mehr benötigt (stattdessen werden Begriffe wie »subsemitonium modi« in der Gregorianik, »mutatio falsa« in der mittelalterlichen Polyphonie, »Atakten« in Dur-Moll-Tonalität usw. verwendet). Zwischen diese beiden Pole schiebt Cholopow das Intervallgenus ein: Hier ist der Halbton kein mathematischer Begriff mehr (obwohl er natürlich aus der klingenden Materie entsteht und in der realen Musik in einem gregorianischen Modus oder in einem aserbajdschanischen Mugham, in der klassischen Tonalität oder woanders lebendig ist), wird aber auch nicht mehr als noch modal / tonal aufgefasst, sondern indifferent zur Tonartenlogik (z. B. kann der Halbton als Element der Struktur innerhalb einer diatonischen Tonleiter vorkommen oder als vergrößerte Prime innerhalb einer chromatischen Tonleiter usw.). Dieses Konzept ermöglicht es Cholopow, (nach dem antiken Vorbild) Diatonik, Chromatik und Enharmonik (Mikrotonalität, Mikrochromatik) und auch spätere (z. B. Hemitonik) und künftige (mögliche) Intervallstrukturen nicht einzeln und abgesondert zu erfassen, sondern als typische Phänomene einer historisch entwickelten Metakategorie (Genus) zu behandeln.

Um das gesamte heutzutage klingende Repertoire zu fassen, hebt Cholopow sieben Intervallgenera hervor: Pentatonik, Diatonik, Mixodiatonik, Hemiolik (Tonleiter mit einem Anderthalbton), Chromatik (mit dem unterschiedlichen Grad der Dichtigkeit), Mikrochromatik (Systeme mit Vierteltönen und anderen Mikrointervallen) und Ekmelik (Bereich der mobilen oder unbestimmten Tonverhältnisse, Glissandieren).

Cholopow unterscheidet zwei Arten des »Lads« (russ. Oberbegriff für Modus und Tonalität gemeinsam) – modal und tonal – und verallgemeinert dementsprechend auf theoretische Weise die Prinzipien des Modalsystems als Tonalität und Modalität. Da jeder »Lad« eine geordnete Menge der Tonelemente ist, wird zum Kriterium der Typologie dasjenige Merkmal, das sich als das konstanteste (in der Verfasserterminologie »zentral«; »центральный«) ergibt und somit die Entfaltungseinheit dieser Menge in der Musikform gewährleistet. Als modal werden diejenigen »Lady« bezeichnet, bei deren zeitlicher Entfaltung die Tonleiter am stabilsten ist. In den tonalen »Lady« ist der systembildende Faktor die Unterordnung aller Elemente der Tonstruktur unter die Tonika (einen Ton, Intervallkomplex, Akkord usw.). Die Einzigartigkeit der Erkenntnis-

theorie von Cholopow liegt in der Betrachtung der beiden Prinzipien als sich nicht entsprechenden (in der Verfasserterminologie »nicht korrelativ«; »некоррелятивные«): Die Tonalität schließt die Modalität nicht aus und umgekehrt; charakteristische und erkennbare Merkmale der tonalen und modalen »Lady« in einer bestimmten Komposition zeigen »die beliebigen Mischungen, Wechselwirkungen und Zwischenabstufungen« (»какие угодно смешения, взаимодействия и промежуточные градации«, Tl. 1, Kap. 10, zit. nach ²2003, S. 237). Diese Entdeckung macht die Harmonielehre von Cholopow universell, d. h. sie vermittelt Anwendungsmöglichkeiten zu verschiedenartigen Phänomenen der Tonhöhe ungeachtet ihrer historischen und regionalen Spezifik.

In der Theorie der Modalität führte Cholopow (zum ersten Mal in Russland) die Begriffe der modalen Funktion (z. B. Schlussston, dominierender Ton, sekundärer Halbeton; dasselbe mit den Klängen) und der modalen Kategorie (Merkmale des modalen Modus, die der Bezeichnung der Funktion nicht entsprechen, z. B. Metabola, Kapazität / Umfang, melodische Formel) ein. Eine historische und regionale Lokalisierung modaler Kategorien demonstriert Cholopow an einem umfangreichen musikalischen Material, indem er gregorianische Monodie, altrussischen Kirchengesang (Snamennyj Gesang), aserbajdschanischen Mugham, frühe Polyphonie des Mittelalters und entwickelte Mehrstimmigkeit der Renaissance (die Art des Tonhöhen-systems in der frühen mehrstimmigen europäischen Musik bezeichnet er mithilfe des Sammelbegriffes »altmodale Harmonie«; »старомодальная гармония«) analysiert.

In der Theorie der Tonalität stützt sich Cholopow auf die Funktionstheorie Riemanns, die er jedoch ganz wesentlich modernisiert. Er schlägt vor, ein erstes und zweites Funktionssystem voneinander zu unterscheiden. Das erste ist mit der klassischen Harmonik verbunden und basiert auf den drei Hauptfunktionen T, D, S und ihren Modifikationen, während das zweite anfang, sich in der Epoche der Romantik zu bilden. Hier kommt es zur Emanzipierung der akkordischen Außerquintbeziehungen von der Tonika, und es treten folgende tonale Funktionen auf: chromatische Medianten (im Beispiel unten bedeuten M und m große und kleine Obermedianten, W und w bezeichnen Submedianten), Atakten (ein Terminus von Tadeusz Zieliński; die Halbtonatakten wurden als A und V bezeichnet, Ganztonatakten als A und W), Tritonanta (ein Terminus von Sigfrid Karg-Elert – bezeichnet mit J). Dies führt im 20. Jahrhundert zur Bildung eines chromatischen Tonsystems wie in Abb. 1 dargestellt (Tl. 2.2, Kap. 2, zit. nach ²2005, S. 20; jede Note kennzeichnet einen auf ihr gebildeten konsonanten Dreiklang).

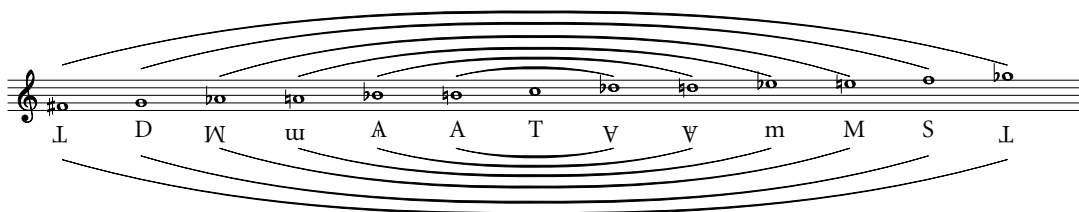


Abb. 1: Chromatisches Tonsystem und ihre entsprechenden Funktionen nach J. N. Cholopow, *Harmonielehre*, Tl. 2

Fast in allen seinen Arbeiten strebte Cholopow nach der Ausarbeitung eines möglichst genauen und ausführlichen Systems der graphischen Bezeichnungen, die er analytische Markierung nennt. Genauso viel Aufmerksamkeit schenkte er dem Problem der Terminologie.

Cholopow arbeitete detailliert die Evolution der Tonalität in der Epoche der Romantik heraus, was die Einführung einer Reihe von neuen Termini erforderlich machte: funktionelle Inversion (Bewegungsrichtung von der Konsonanz zur Dissonanz, von der Tonika zur funktionalen Peripherie, z. B. bei Richard Wagner), harmonische Koloristik (z. B. bei Frédéric Chopin), Akkordausarbeitung (also die Schaffung von sekundären Akkorden als Varianten eines Hauptakkordes, z. B. bei Sergei Rachmaninow), monostrukturelle Akkordreihen und symmetrische Modi (z. B. bei Nikolai Rimsky-Korsakow), Tritonus-Doppelfunktionen (z. B. bei Alexander Skrjabin), Intervallkonstanten (ein Leitintervall als Träger des harmonischen Zusammenhangs; vgl. das frühe Schaffen von Igor Strawinsky). Die Wechselwirkung der genannten Faktoren führte zur Aufgabe eines einst einheitlichen Begriffes der Tonalität zugunsten von zehn möglichen Zuständen, die Cholopow (hauptsächlich in Bezug auf die Musik der späten Romantik) wie folgt bezeichnet: streng funktionell, dissonierend, wechselhaft, mürbe, schwebend, invertiert, beweglich, mehrdeutig, abgehoben, polytonal. Die Zustände der Tonalität können miteinander vermischt werden, was die Tendenz zur Individualisierung der tonalen Struktur widerspiegelt, wie sie sich in der Harmonik des 20. Jahrhunderts zeigt.

Laut Cholopow ist die Erziehung musikalischen Denkens erfolgreich »in demjenigen Fall, in dem das professionelle Selbstbewusstsein des Studierenden [...] dieselben Entwicklungsstadien, die auch die Musikunst selbst historisch durchlaufen hat, konsequent durchschreitet« (orig. Cholopow 1982, S. 72). Dieses Prinzip bestimmt die Struktur des *Praktischen Kurses*.

Im Rahmen der konsequenten Erforschung der harmonischen Stile wird im ersten Studienjahr der Zeitraum vom Barock bis zum Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet. Im ersten Semester des zweiten Jahres wird tonale und modale Harmonik des 20. Jahrhunderts unterrichtet, während das

zweite Semester die Zwölftontechnik in unterschiedlichen Varianten sowie andere Techniken – Sonorismus, Mikrochromatik, individuelle serielle Verfahren etwa bei Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Edison Wassiljewitsch Denissow u. a. – vermittelt.

Der *Praktische Kurs* besteht aus theoretischen Essays über die Harmonik des entsprechenden Stils und aus wöchentlichen Lehraufgaben, die jedes Mal drei Arbeitsformen enthalten: harmonische Analyse des gegebenen Werks, eine schriftliche Arbeit sowie eine Aufgabe für das Klavierspiel (in den letzten beiden werden Anfangsphrasen gegeben, die in einem bestimmten Stil fortgesetzt werden sollen). Jede Aufgabe ist mit ausführlichen Kommentaren versehen. Darunter befinden sich oft Beispiele einer harmonischen Analyse, die gleichsam ein Wiederkomponieren darstellen – ein Neologismus Cholopows, der einen hypothetisch rekonstruierbaren Weg von einem elementaren harmonischen Muster zum vollständigen Text schildert. Das Beschreiten dieses Wegs soll das Begreifen der funktionellen Differenzierung der einzelnen Parameter im Verhältnis zum Ganzen ermöglichen.

Im breiten Spektrum der theoretischen Probleme der Harmonik des 20. Jahrhunderts, die im *Praktischen Kurs* behandelt werden, ist das grundlegendste das Problem der Verbindung zwischen einer konkreten Form des Zentralelements des Systems (ein Akkord oder ein Intervallkomplex) und der Struktur des Systems selbst. Die Evolution der harmonischen Systeme von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kann man schematisch als eine Reihe von sich verkomplizierenden Formen des Zentralelements darstellen: Quint-Oktav-Klang → konsonierender Dreiklang → weiche Dissonanz → harte Dissonanz einer individualisierten Struktur → Zwölftonreihe → komplizierter Klangfarbenkomplex. Als zentralisierendes logisches Prinzip der Harmonie in der Musik des 20. Jahrhunderts zeigt sich gemäß Cholopow »die Bildung des Systems von Verhältnissen auf der Grundlage der Eigenschaften eines zweckmäßig ausgewählten Zentralelements« (»образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента«, Tl. 2, 2, Kap. 1, zit. nach ²2005, S. 8).

Die *Harmonielehre* ist mit zahlreichen Notenbeispielen versehen, die analytische Studien sowohl einzelner Ausschnitte als auch umfangreicher Kompositionen enthalten. Außerdem wurde von Cholopow zwischen 1986 und 1988 das dreibändige Lesebuch *Harmonische Analyse* (Гармонический анализ, Moskau 1997 [Tl.1], 2001 [Tl.2], 2009 [Tl.3]) als ein Supplement zur *Harmonielehre* verfasst, das das Repertoire von Giovanni Pierluigi da Palestrina bis Sofia Gubaidulina mit ausführlichen wissenschaftlich-methodologischen Erläuterungen versieht.

Kommentar • Die Schriften Cholopows, besonders seine breit ausgearbeitete originelle Konzeption zur Harmonik des 20. Jahrhunderts, haben einen großen Einfluss auf die Musikwissenschaft, mindestens innerhalb der Grenzen der ehemaligen UdSSR, ausgeübt. Dem Ziel der Weiterentwicklung des Kurses von Cholopow dienen die *Übungen zur Harmonie. Praktisches Lehrmittel fürs Klavierspielen*. 2 Teile von Valeria S. Tsenova (1994, Ms.) unmittelbar. Die wissenschaftliche Methodik von Cholopow wurde in den Arbeiten seiner Schüler aufgegriffen, so u. a. von Margarita Iwanowna Katunjan (1984), Rimma Leonidowna Pospelowa (1986), Sergei Nikolajewitsch Lebedew (1988), Vladimir Markowitsch Barsky (1996), Tatiana Surenowna Kjuregian (1998), Natalia Ilinichna Efimowa (2004) und Larisa Valentinovna Kirillina (2007).

Gegen das Konzept von Cholopow polemisiert Tatjana Sergejewna Berschadskaja scharf; seine Theorie der sechs altrussischen Modi (sog. Hexaechos-Konzept) kritisiert Irina Ewgenjewna Losowaja; Zweifel an der Universalität der Theorie vom Zentralelement des Systems äußern Daniel Wladimirowitsch Shitomirski und Levon Hakobian.

Literatur J. N. Cholopow, *Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов* [Moderne Aufgaben. Von der musikalisch-theoretischen Komponistenausbildung], in: *SovM* 2, 1982, 72–77 • M. I. Katunjan, *Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке* [Evolution des Begriffes Tonalität und neue harmonische Erscheinungen in der sowjetischen Musik], Diss. Kons. Moskau, 1984 • R. L. Pospelowa, *Терминология в трактатах И. Тинкториса* [Terminologie in den Traktaten von J. Tinctoris], Diss. Kons. Moskau 1986 • S. N. Lebedew, *Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения* [Das Problem der Modalharmonie in der Musik der frühen Renaissance], Diss. Kons. Moskau 1988 • E. W. Denissow, D. N. Smirnow und N. F. Tiftikidi, *Классическая гармония современным взглядом* [Klassische Harmonie aus dem modernen Gesichtspunkt], in: *SovM* 9, 1990, 107–109 • V. Barsky, *Chromaticism*, Adm. 1996 • T. S. Kjuregian, *Форма в музыке XVII–XX веков* [Form in der Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts], M. 1998 • N. I. Efimowa, *Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы средневековья* [Altchristlicher Gesang im Westeuropa des 8. bis 10. Jahrhunderts. Zum Problem der Evolution des Modal-

systems im Mittelalter], M. 2004 • T. S. Kjuregian, *Универсальная гармония* Ю. Н. Холопова [Universelle Harmonie von J. N. Cholopow], in: *Музыкально-теоретические системы* [Die musiktheoretischen Systeme], M. 2006, 599–621 • L. V. Kirillina, *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции* [Klassischer Stil in der Musik des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Tl. 2: Musiksprache und Prinzipien der musikalischen Komposition], M. 2007 • G. I. Lyshow, *К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю. Н. Холопова о гармонии* [Zur Theorie der Tonhöhe-Struktur in der Musik. Die Chronik der Werke über Harmonie von J. N. Cholopow], in: *Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке* [J. N. Cholopows Ideen im 21. Jahrhundert], hrsg. von T. S. Kjuregian, M. 2008, 164–198

Grigorij Iwanowitsch Lyshow / Sergei Nikolajewitsch Lebedew

Alexandre Étienne Choron

Principes de composition

Lebensdaten: 1771–1834

Titel: *Principes de composition des Ecoles d'Italie Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Elèves des Maitrises de Cathédrales*. Ouvrage Classique formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés. Dédié A S. M. l'Empereur et Roi Par Alexandre Choron (Grundlagen der Komposition gemäß den italienischen Schulen angenommen durch die französische Regierung zur Unterweisung der Schüler an den Cathedral-Maitrises. Ein klassisches Werk, das eine Zusammenstellung der vollkommensten Vorbilder aller Gattungen enthält, ergänzt durch einen methodischen Text, der nach dem Unterricht der bekanntesten Schulen und den hochgeschätzten didaktischen Schriftstellern erstellt wurde. Gewidmet seiner Majestät dem Kaiser und König, von Alexandre Choron)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1808

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXVII, 102, 142 S. (Bd. 1, Buch 1), 42, 34 S. (Bd. 1, Buch 2), 52, 71 S. (Bd. 1, Buch 3), 73, 319 S. (Bd. 2, Buch 4), 60, 68 S. (Bd. 2, Buch 5), 39, 380 S. (Bd. 3, Buch 6), 29 S. (Anh.), frz.

Quellen / Drucke: Digitalisat BSB

Die 1808 in Paris veröffentlichten *Principes de composition* von Alexandre Étienne Choron stellen mit ihren über 1400 Seiten eine monumentale Harmonie- und Kontrapunktlehre sowie zugleich eine beeindruckende Sammlung historischer Notenbeispiele dar. Besonders hervorzuheben ist dabei Chorons Arbeitsweise, die sich dadurch auszeichnet, dass er sich in seinen Ausführungen und Notenbeispielen explizit auf Werke anderer Autoren bezieht. Hierdurch wurden Texte verschiedener Personen (Friedrich Wilhelm Marpurg, Luigi Antonio Sabbatini) teilweise erstmals in französischsprachiger Übersetzung zugänglich und einige Notenbeispiele, besonders die Partimenti, zum ersten Mal im Druck verlegt. Anders als die zeitgleich auf-

kommenden Lehrbücher des Pariser Conservatoire (v.a. Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris 1802) wurden die *Principes de composition* sowohl aufgrund ihres hohen Anschaffungspreises als auch wegen der detailverliebten und kompilatorischen Theoriebildung als das Werk eines Außenseiters gesehen, dem auf längere Sicht wenig Bedeutung zuzurechnen sei (z. B. Groth 1983).

Zum Inhalt • Choron stellt den drei Bänden ein ausführliches Vorwort voran, in dem er seine Vorgehensweise erläutert. Er baut in den insgesamt sechs Büchern seine Lehre sukzessive auf und teilt dabei jedes Buch wiederum in zwei Teile. Der erste Teil eines jeden Buchs, die »Introduction«, enthält eine systematische Darstellung im Fließtext ergänzt durch kleinere Abbildungen. Ihr folgt ein zweiter Teil, welcher die »Modèles«, eine Sammlung an Notenbeispielen und Übungen, enthält. Methodisch geht Choron von der Prämisse aus, dass die Komposition als »Kunst, Musik zu machen« (»l'art de faire de la musique«, S. XVIII), oder »Kunst, ein Thema zu bearbeiten« (»l'art de traiter un sujet«, S. XVIII), in verschiedene »Stufen« (»dégrés [sic]«, S. XVIII) unterteilbar und dementsprechend sukzessive vermittelbar sei. Er beginnt mit der ersten Stufe, die aus dem »accompagnement«, der Lehre von der Begleitung, und der »harmonie«, der »Wissenschaft der Zusammenklänge« (S. XIX), besteht (Buch 1: »Harmonie et Accompagnement«). Er geht dabei den klassischen Weg von einer einfachen Intervallehre hin zur »Doktrin der Klänge« (S. XXI). Diese Akkordlehre stellt den Kern seiner Harmonielehre dar und ist stark ausdifferenziert dargestellt. Grundlage hierfür sind zwei einige Jahre zuvor erschienene Werke: Der *Traité d'harmonie* von Catel und *La vera idea delle musicali numeriche signature* von Sabbatini (Venedig 1799). Den Schlusspunkt seiner Harmonielehre im 1. Buch bildet die »Begleitung von Themen« (»De l'Accompagnement des Sujets«, Bd. 1, S. 87 ff.). Hier stellt er die Oktavregel (die Aufstellung typischer Klänge auf den Basistufen einer diatonischen Skala, mit der bis ins 19. Jahrhundert Komposition und Generalbass gelehrt wurden) und einen Katalog von Sequenzmodellen für regelmäßig fortschreitende Unter- und Oberstimmen vor. Bei den darauf folgenden »Modèles« handelt es sich um Partimenti verschiedener neapolitanischer Autoren des 18. Jahrhunderts (so etwa Nicola Sala, Fedele Fenaroli oder Francesco Durante). In den folgenden Büchern werden die »Grundlagen für die Anlage von Musikstücken« (»principes rigoureux de la facture des pièces musicales«, S. XXV) zusammengefasst. Sie beinhalten eine ausgearbeitete Kontrapunktlehre, die hauptsächlich auf Marpurgs *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Tl. 2, Berlin 1757) fußt und durch »Modèles« aus Salas *Regole del contrappunto pratico* (Neapel 1794) ergänzt wird. Die Vor-

gehensweise ist folgende: Choron beginnt mit dem einfachen Kontrapunkt (Buch 2: »Du Contrepoint simple«). Darauf folgen Darstellungen zum mehrfachen Kontrapunkt (Buch 3: »Des Contrepoints conditionnels«) und zur Fugenlehre (Buch 4: »De l'imitation et de la Fugue«). Diese Bücher basieren auf Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753/54). Auf der vorletzten »Stufe« wird die Kanonlehre abgehandelt (Buch 5: »Canons«). Das letzte Buch, das umfangreichste des ganzen Werks, ist mit »Musikalische Rhetorik« (Buch 6: »Rhétorique Musicale«) überschrieben und beinhaltet einen Beitrag zu den Stilen in der Musik. Die angehängten »Modèles« enthalten eine bemerkenswert große Sammlung historischer Beispiele verschiedener Komponisten und Gattungen. Den Abschluss des 3. Bandes bilden zwei Anhänge. Im ersten behandelt Choron akustische Grundlagen, der zweite Anhang ist eine Kompositionsgeschichte.

Kommentar • Chorons *Principes de composition* entsprechen in vielfacher Hinsicht nicht dem Zeitgeist. Der Kulturpolitiker und ausgebildete Ingenieur Choron war nicht, wie Catel oder später Anton Reicha, als Komponist und Musiktheorielehrer an der zentralen französischen Ausbildungsstätte, dem Pariser Conservatoire, tätig. Anders als die meisten zeitgenössischen Lehrwerke waren die *Principes de composition* aufgrund der hohen Zahl an Notenbeispielen und des großen Formats sehr teuer und über Subskription zu erwerben. Sie richteten sich zugleich an Kenner und Liebhaber – das bestätigt auch die umfangreiche Subskriptionsliste, die dem 1. Band vorangestellt ist. Die darin vorgestellte Musiktheorie- und Kontrapunktlehre ist größtenteils von anderen Autoren übernommen und zu einem aufwendigen Gesamttext zusammengestellt worden. Die Idee für die Erstellung der *Principes de composition* entwickelte sich, so Choron im Vorwort, aus seinem Wunsch, die *Regole del contrappunto pratico* von Sala neu herauszugeben und zu einem umfassenden Lehrwerk zu erweitern. Um die Notenbeispiele Salas durch Erläuterungen zu ergänzen, bezieht er sich explizit auf zeitgenössische französischsprachige oder fremdsprachige Autoren (wie Catel, Sabbatini, Marpurg) und stellt deren Theorie dem, wie er es darstellt, »gefährlichen System« Jean-Philippe Rameaus (»Système vicieux«, S. XX) entgegen, das in Frankreich immer noch verbreitet sei.

Vergleicht man die Auflagenzahl und die Rezensionen der Werke Chorons, so wird deutlich, dass die *Principes de composition* zu Lebzeiten weitaus weniger beachtet wurden als manch andere seiner Werke, wie das *Dictionnaire historique des musiciens*, das er mit François Fayolle kurz darauf (Paris 1810/11) herausgab. Die Rezeption Chorons und der *Principes de composition* darf dennoch nicht unterschätzt werden. Nachgewiesenermaßen hat Choron durch

seine Arbeitsweise und durch einige seiner Konzepte, die zumeist in den *Principes de composition* angelegt sind, den viel beachteten belgischen Musikforscher François-Joseph Fétis entscheidend beeinflusst. In diesem Zusammenhang wird mehrfach auf den Text des letzten Anhangs zur Kompositionsgeschichte hingewiesen, der bereits 1810 in einer überarbeiteten Fassung neu erschien als »Sommaire de l'histoire de la musique« im *Dictionnaire historique des musiciens*. In der Version von 1810 unterscheidet Choron erstmals verschiedene Arten der »tonalité«, indem er die »tonalité moderne« in ihrer Entwicklung zeitlich verortet und klanglich genauer beschreibt. Sie sei im 16. Jahrhundert entstanden und lasse sich in der Musik am freien Einsatz von Dissonanzen festmachen, v. a. an der Dominantseptime und der damit einhergehenden verminderten Quinte zwischen vierter und siebter Stufe einer Tonleiter. Er leistet dadurch einen entscheidenden Beitrag zum Begriff der Tonalität im modernen Sinne, wie er von Fétis ausgeführt und verbreitet wurde (Simms 1972 und 1975).

Des Weiteren werden die *Principes de composition* auch für die Fülle an Notenbeispielen, allen voran den unzähligen Partimenti, geschätzt. Zudem hat die immense Subskriptionsliste zu Beginn des 1. Bandes, auf der u. a. Ludwig van Beethoven und Joseph Haydn genannt werden, mehrmals zur Vermutung geführt, dass die *Principes de composition* weitreichend bekannt waren und die Musiktheorie der »italienischen Schulen« Anfang des 19. Jahrhunderts gerade auch durch dieses Werk Verbreitung gefunden haben könnte.

Literatur B. Simms, Alexandre Choron (1771–1834) as a Historian and Theorist of Music, Diss. Yale Univ. 1971, Ann Arbor 1972 • Ders., Choron, Fétis, and the Theory of Tonality, in: JMT 19, 1975, 112–138 • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, WbDn. 1983 • N. Meidhof, »La règle de l'octave« und »Les Tierces Superposées«. Zum Akkordbegriff von Alexandre Étienne Choron, in: Kreativität. Struktur und Emotion, hrsg. von A. Lehmann, A. Jeßulat und C. Wunsch, Wzbg. 2013, 285–292 • Dies., Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung, Hdh. 2016

Nathalie Meidhof

Johannes Ciconia

Nova musica

Lebensdaten: um 1370 – 1412

Titel: Nova musica (Neue Musik)

Entstehungsort und -jahr: Padua, um 1410

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 4 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: I-Fr, Ms. 734, fol. 1r–57r • I-Rvat, Ms. lat. 5320, fol. 1r–78r • Edition und Übersetzung: Johannes Ciconia, Nova Musica and De Proportionibus. New Critical Texts and Translations on Facing Pages, with an Introduction,

Annotations, and »indices verborum« and »nominum et rerum«, hrsg. von O. B. Ellsworth, Lincoln 1993 [Digitalisat: TML]

Johannes Ciconia, einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit, begann mit der Kompilation der *Nova musica*, vermutlich kurz nachdem er den Posten des Kantors und Kustos an der Kathedrale von Padua im Jahr 1403 angetreten hatte: Er stellte die Abhandlung um 1410 fertig. Einige Forscher haben sie als Teil der Tradition der musica speculativa betrachtet (vgl. z. B. Ellsworth 1993, S. 11 f.). Nach einer jüngeren Einschätzung von Barbara Haggh dagegen war die *Nova musica* wahrscheinlich als pädagogisches Handbuch für die Unterrichtung von Chorknaben unter Ciconias Anleitung bestimmt. Allerdings geht die Schrift in ihrer gedanklichen Reichweite, ihrer heuristischen Tiefe und in ihrem reformerischen Eifer weit über die üblichen Musikhandbücher jener Zeit hinaus. Haggh vertritt die Meinung, Ciconia habe der Vollendung seiner *Nova musica* einiges an Zeit und Mühe gewidmet, sei nach Rom, Bologna und Venedig und möglicherweise Mailand gereist, um dort in den Bibliotheken seltene Texte und antike Manuskripte einzusehen (Haggh 2005). So spiegelt der Titel von Ciconias *Nova musica* das allumfassende Ziel des Verfassers wider, durch eine Wiederbelebung der Gesangsmethoden und -techniken aus den frühesten bestehenden Quellen christlicher Musik und Musiktheorie die Musikpädagogik seiner Zeit zu erneuern. Wie Ciconia im Prolog seiner Abhandlung erklärt: »Musicam antiquam antiquorum voto editam, quam ipsi explicare nequiverunt ad plenam scientiam, novo stilo renovare cupimus, et que non erant apta relinquere, et que minus habebat perficere, et inaudita imponere« (I, Prolog, S. 52; »Die alte Musik, geschaffen durch den Willen der Alten, die sie selbst nicht zu einer vollständigen Wissenschaft zu erweitern vermochten, wollen wir in einem neuen Stile wiederbeleben, von jenen Dingen lassen, die nicht angemessen waren, jene vervollkommen, die unzulänglich waren, und jene hinzufügen, derer sie sich nicht bewusst waren«). Entsprechend diesen Zielen sind die ersten drei Bücher der *Nova musica* mit vielen Zitaten zahlreicher Verfasser vom 5. bis zum 11. Jahrhundert versehen (u. a. Boethius, Hucbald, die *Enchiriadis*-Texte, Guido von Arezzo; für eine vollständige Liste von Ciconias »auctoritates« vgl. Ellsworth 1993, S. 13–20). Dagegen wird in *Nova musica* kein einziger moderner Verfasser – d. h. aus dem 13. und 14. Jahrhundert – zitiert; ein einziger Verweis auf Franco von Köln, Johannes de Muris und Marchetus de Padua findet sich nur in der überarbeiteten Fassung von Buch III (*De proportionibus*) von 1411. Allerdings hat Ciconia nachweislich häufig Anleihen bei Marchetus' *Lucidarium* (1317 oder 1318) gemacht, ungeachtet der unterschiedlichen geistigen Orientierungen

und pädagogischen Ziele, die ihn von seinem Vorgänger an der Kathedrale von Padua trennten.

Zum Inhalt • Die *Nova musica* besteht aus vier Büchern. Nach mehreren Einführungskapiteln werden in Buch I (»De consonantiis«) die Intervallabstände zwischen den mit den Buchstaben *A* bis *G* angegebenen Tonhöhen aufgelistet (I.17) und die diatonische Aufteilung des Monochords (I.18–20) erklärt, auf Grundlage der ersten von zwei Methoden, die in Guido von Arezzos *Micrologus* (Kap. 3) beschrieben werden. Ciconia kalkuliert die Stufen *A* und *B* [= *H*] mittels »novenariae divisiones« (8:9), ausgeführt an der Saitenlänge, die mit *Γ* (Gamma) und *A* korreliert; eine »quaternaria divisio« (3:4) erzeugt den Tonabstand *C* von *Γ*; *D* kann durch eine »novenaria« von *C* erzeugt werden, durch eine »quaternaria« von *A* oder eine »ternaria« (2:3) von *Γ*. Das restliche Buch bietet eine detaillierte Intervallehre, angelegt in traditioneller stufenweise aufsteigender Reihenfolge, wobei die letzten Kapitel die zusammengesetzten Konsonanzen (»consonantia composita«) bis zur Doppeloktave behandeln. Die zahlreichen Schaubilder in Buch I, wie auch in Buch II, geben die Lage der Konsonanzen und ihrer Spezies auf dem Monochord wieder.

Buch II (»De speciebus«) beginnt mit einem systematischen Überblick über die drei Hauptkonsonanzen und ihre Spezies (Quarte, Quinte und Oktave) und schließt mit einer Übersicht der acht Modi des cantus planus. Kapitel 31, »De addiscendo cantu« (»Über das Erlernen des Gesangs«), illustriert kurz die musikpädagogische Reform, wie Ciconia sie im Sinn hatte. Seit Guidos Zeit wurden die ersten Grundlagen des Singens jungen Knaben und Mitgliedern des Klerus zunehmend mittels der Technik der Guidonischen Hand, wie sie in vielen mittelalterlichen Traktaten illustriert ist, vermittelt. Die sieben Buchstaben *A* bis *G*, die die Schritte der diatonischen Oktave bezeichnen, wurden mit den sechs Silben *ut* bis *la*, die zuerst von Guido von Arezzo in seinen *Epistola ad Michaelem* (um 1031/32) eingeführt wurden, verbunden und auf den Gliedern der linken Hand von der Daumenspitze (*Γ-ut*) zum Mittelfinger (*ee-la*) abgebildet. Nachdem sie die Positionen der Buchstaben und Silben auf der musikalischen Hand memoriert hatten, lernten die Chorknaben unter der Leitung eines Magisters, wie die korrespondierenden Intervalle zu singen sind; dieser prüfte sie, indem er auf die verschiedenen Stellen der Hand zeigte. Sänger, die in dieser Methode trainiert wurden, gewöhnten sich daran, die notierten Intervalle als Silben zu lesen; dies erinnerte sie an den Klang des korrekten Intervalls. Dieses System zwang jedoch auch dazu, mental umständliche Mutationen zwischen unterschiedlichen Gruppen von *Ut-la*-Silben (die heute etwas ungenau als Hexachorde bezeichnet werden) auszuführen, sofern melodische Linien, die einen großen Ambitus durchschreiten, gesungen werden.

Ciconia kann als derjenige Theoretiker angesehen werden, der die Querele über die Verdienste und Defizite der Guidonischen Hand, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte und bis ins 16. Jahrhundert andauerte, aufgelöst hat. Er kritisiert die auf dem »computus« (d. h. der Hand) basierende Lehrmethode der »guidoniste« seiner Zeit und bevorzugt stattdessen die oben beschriebene Methode des Monochords, »das, wie ein guter Lehrer, niemals in die Irre führt« (»qui numquam fallit, ut bonus magister«, II.31, S. 302 f.). Entsprechend seiner Kritik an der Guidonischen Hand erwähnt die *Nova musica* die Solmisationstheorie und die *Ut-la*-Silben mit keinem Wort – gewiss ein verblüffendes Merkmal in einem um 1400 verfassten Musiktraktat. Spätere Autoren wie Johannes Gallicus (*Ritus canendi*, um 1458–1464) und Bartolomeo Ramis de Pareja (*Musica practica*, Bologna 1482) standen der Mutationstechnik besonders kritisch gegenüber und argumentierten in umfassender Weise gegen die sechssilbige Solmisation, die selbst italienische Theoretiker wie Franchino Gaffurio, Nicolò Burzio und Giovanni Spataro einschloss.

Buch III (»De proportionibus«) beschäftigt sich mit der traditionellen Theorie der arithmetischen Proportionen als rationalem Fundament der in Buch I beschriebenen musikalischen Intervalle. So erklärt der Autor beispielsweise, dass in der Ratio der »sesquitertia« die größere Zahl die kleinere beinhalte plus ein Drittel davon (wie in 8:6 oder 32:24) und dass zwei Saitenlängen, die in dieser Relation zueinander stehen, die Konsonanz der Quarte produzieren (Ellsworth 1993, S. 352–355). In leicht überarbeiteter Form war dieses Buch auch als eigenständiger Traktat mit dem Titel *De proportionibus* im Umlauf. Im letzten Kapitel des überarbeiteten Buchs, »De signis et cifris diversorum auctorum« (»Über die Zeichen und Ziffern diverser Verfasser«), stellt der Autor eine Verbindung her zwischen den zuvor beschriebenen Zahlenverhältnissen und den gebräuchlichen Tempus- und Prolationsbezeichnungen in der polyphonen Musik (wobei Tempus annähernd gleichbedeutend ist mit Metrum, während Prolatio die Unterteilung des Schlages angibt; vgl. Kreutziger-Herr 1991, S. 125–128). Ciconia erklärt beispielsweise, dass das Signum des geschlossenen Kreises (○) das perfekte Tempus mit Prolatio minor ($\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$) bedeutet, der geschlossene Kreis mit einem Punkt in der Mitte (⊙) das perfekte Tempus mit Prolatio major ($\frac{4}{2}$ oder $\frac{4}{4}$).

Buch IV (»De accidentibus«) ist als Höhepunkt des ehrgeizigen intellektuellen Gebäudes der *Nova musica* angelegt: Es folgt auf die »renovatio antiquitatis«, die in den Büchern I–III durch eine erneute Vertrautmachung mit den Schriften der alten »musici« erreicht wurde, und ist der originäre Beitrag des Autors zu einem neuartigen

musikalischen Wissen, das den ursprünglichen Status der Disziplin als erste der freien Künste wiederherstellt (»Ecce igitur ars que dudum fuit obscura, iam splendet, et inter septem sceptrum tenebit«, IV, Prolog, S. 362; »Sieh also, die Kunst, die zuvor verborgen war, wird bald erstrahlen und wird unter den Sieben [Künsten] das Zepter halten«). Im Wesentlichen wird in dem Buch eine rationale Methode zur Klassifizierung von Gesängen und musikalischen Werken auf der Grundlage von zwölf Typen von sogenannten Akzidenzien eingeführt, mittels derer sie hinsichtlich Genus, Modus, Melodieumfang usw. voneinander unterschieden werden (einige von diesen überlappen sich). Diese Methode zur Klassifizierung musikalischer Werke ist eindeutig von der aristotelischen Theorie der Akzidenzien und Eigenschaften der Dinge abgeleitet, wie sie in den *Kategorien* und *Analytica posteriora* dargelegt wird. Der Begriff »Akzidenz« nimmt auf ein Charakteristikum Bezug, das für bestimmte Elemente einer gegebenen Klasse von Objekten einzigartig ist (z. B. ein »weißes« Pferd), während essenzielle Charakteristika allen Elementen dieser Klasse zukommen (z. B. alle Pferde teilen die essenzielle Eigenschaft, vier Beine zu haben). Ebenso haben Melodien akzidentielle Eigenschaften, die sie voneinander unterscheiden. Um diesen Punkt zu demonstrieren, präsentiert Ciconia eine Analyse des Introitus *Ad te levavi*. Er erklärt, dass durch das erste Akzidenz, »Namen von Gesängen« (»nominibus cantuum«), die Melodie als »ogdoachord« bezeichnet werden soll, da sie eine Oktave umfasst; durch das zweite Akzidenz, »Verbindungen von Gesängen«, besteht es aus sechs verschiedenen Intervalltypen (diatessaron, semiditonus, tonus usw.); durch das elfte Akzidenz, »Modus der Gesänge«, sollte es dem plagalen tetrardus zugeschrieben werden usw. (Ellsworth 1993, S. 386–389). Ciconia bezieht sich auf die systematische Liste der Akzidenzien eines Gesangs als eine Deklination (»declinatio«), ähnlich wie die grammatische Deklination eines Substantivs. Indem er eine enge Verbindung zwischen Musik und Grammatik demonstriert, behauptet Ciconia, zum ersten Mal in der langen Geschichte der Musiktheorie die vollständige Natur von Musik offengelegt zu haben.

Kommentar • Mit ihrem reformistischen und gelegentlich polemisch ikonoklastischen Programm passt die *Nova musica* voll und ganz in das vorhumanistische geistige Klima des frühen paduanischen Quattrocento (Kreutziger-Herr 1991), trotz des steifen und unpersönlichen Stils ihrer Sprache. Zwar hatte Ciconias Abhandlung, wie es scheint, wenig Einfluss auf spätere Theoretiker, doch könnte er auf die eine oder andere Weise die im späten 15. Jahrhundert geführte Debatte über die Guidonische Hand angeregt haben. Noch wichtiger vielleicht ist, dass *Nova musica* einen bedeutenden Schritt hin zu einer Form musiktheoretischer

Beschäftigung markiert, die, inspiriert von den Errungenschaften des Altertums, im Zeitalter des Humanismus zur Norm werden sollte. Beachtenswert ist der Traktat auch hinsichtlich des Vorschlages einer systematischen Methode von Musikanalyse (so rudimentär sie sein mag), die keine Vorläufer in der Geschichte der europäischen Musiktheorie hat.

Literatur A. Kreutziger-Herr, Johannes Ciconia (ca. 1370–1412). Komponieren in einer Kultur des Wortes, Hbg. 1991 • B. Haggh, Ciconia's Citations in »Nova musica«. New Sources as Biography, in: Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned, hrsg. von S. Clark und E. E. Leach, Woodbridge 2005, 45–56 • S. Mengozzi, The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo Between Myth and History, Cambridge 2010

Stefano Mengozzi

Adrianus Petit Coclico

Compendium musices

Lebensdaten: 1499/1500–1562

Titel: Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres. In quo praeter caetera tractantur haec: De Modo ornate canendi, De Regula Contrapuncti, De compositione (Kompendium über die Musik, geschrieben von Adrianus Petit Coclico, Schüler von Josquin des Prez, in dem neben anderen diese Themen behandelt werden: Über die Art und Weise, schön zu singen, über die Regel des Kontrapunkts, über die Komposition)

Erscheinungsort und -jahr: Nürnberg 1552

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 60 Bl., lat.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Compendium musices, hrsg. von M. Bukofzer, Kassel 1954 • Übersetzung: Musical compendium, übers. von A. Seay, Colorado Springs 1973 • Digitalisat: BSB, IMSLP

Coclicos *Compendium musices* ist einer der ersten Musiktraktate der Frühen Neuzeit, die den Übergang von spekulativer Theorie zu einer praxisbezogenen Musikanschauung bezeugen. Coclicos Beispiele erlauben einen Blick in die Methoden der praktischen Musikausbildung und geben viele wertvolle Informationen zu verschiedenen Praktiken wie Improvisation über einen cantus firmus, die nur selten in anderen Traktaten der Zeit diskutiert werden. Das Werk ist ferner ein Dokument für das hohe Ansehen franko-flämischer Komponisten und Sänger in anderen Teilen Europas und bietet interessante ästhetische Urteile über Komponisten des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Für Coclico sind Eleganz, guter Geschmack und Kunstfertigkeit für einen Sänger unentbehrlich; so stellt sein Traktat auch einen Meilenstein in der musikalischen Ästhetik dar.

Als Mensch ist der prahlerische Coclico eine faszinierende Figur. Vieles, was man über ihn weiß, stammt aus seinen übertriebenen Selbstdarstellungen, die in mancher-

lei Hinsicht hinterfragbar sind. In seinem Traktat *Compendium musices* behauptet er, dass er Schüler von Josquin Desprez gewesen sei (Bl. A2v, B3r, F2v), was zwar nicht belegbar, aber laut David Fallows auch nicht unwahrscheinlich ist (Fallows 2009, S. 420). Manche von ihm behauptete biographische Details sind durch keine unabhängigen Quellen dokumentiert. 1545 gab Coclico privaten Musikunterricht in Wittenberg. 1546 reiste er nach Frankfurt/Oder, Stettin und Königsberg, wo er eine Anstellung als Sänger in der Kapelle des preußischen Kurfürsten fand. Bald wurde er in einen gelehrten Disput mit dem Theologen Friedrich Staphylus hineingezogen, musste Königsberg in Ungnade verlassen (er hatte mit seiner Haushälterin ein Kind gezeugt) und zog nach Nürnberg, wo er Musik, Französisch und Italienisch unterrichtete und in der Werkstatt des Druckers Johann Berg arbeitete. Später reiste er nach Schwerin und Wismar, wo er die Chorknaben am Hof Johann Albrechts I. von Mecklenburg unterrichtete, bis der Herzog seinem ständigen Drängen nach höherer Bezahlung nicht mehr nachgeben wollte. Daraufhin fand er eine Stelle als Sänger am Hof von Christian III. in Kopenhagen, wo er bis 1562 arbeitete, vermutlich bis zu seinem Tod.

Zum Inhalt • Coclico definiert Musik folgendermaßen: »Josquin zufolge ist Musik die Methode, korrekt und kunstvoll zu singen und zu komponieren« (»Musica secundum Iosquinum, est recte, & ornate canendi atque componendi ratio«, Bl. B3v, Kap. »De Musices definitione«). Diese Definition von Musik weicht von jener ab, die man sonst in den Traktaten seiner Zeit findet, indem sie einen Zeitgenossen und nicht eine klassische oder patristische Autorität als Maßstab nimmt und die Komposition neben dem musikalischen Vortrag in den Vordergrund rückt. Für Coclico ist die Kombination von Theorie und Praxis das wichtigste Merkmal der höchstrangigen Musiker, die er in vier Klassen unterteilt. Musiker aus Coclicos erster Klasse sind jene, die ihm zufolge die Musik erfunden haben, wie Tubal, Amphion, Anicius Boethius, Guido von Arezzo, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Alexander Agricola und andere »bloße Theoretiker«. Zur zweiten Klasse zählt er die »Mathematiker«, wie etwa Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Antoine de Busnois, Johannes Tinctoris, Firminus Caron, Franchino Gaffurio und Johannes Ghiselin, deren Musik er als technisch korrekt, aber wenig elegant bewertet. Jene der dritten Gruppe verbinden, so Coclico, Theorie mit Praxis in dem Wissen um »alle Sehnen [hier gemeint: Spielregeln] der Komposition« (»omnes compositionum nervos intelligunt«, Bl. B4r), so wie Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Henricus Isaac, Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Nicolas Gombert und weitere. Der vierten Gruppe ordnet er Komponisten zu, die von den vorherigen gelernt hätten und die Regeln der Kunst kennen würden. Sie wüssten,

wie man komponiert und improvisiert und mit Gesang Vergnügen bereitet. Für diese höchste Klasse nennt er zwar keine Namen, versichert aber, dass die meisten aus Flandern und Nordfrankreich stammen würden (»Belgici, Pycardi, et Galli«) und in den vornehmsten musikalischen Institutionen Europas tätig seien. Coclico verspricht, dass seine Instruktionen die Geheimnisse dieser vierten Gruppe offenlegen würden (Bl. B4v–C1r).

Coclico wird allgemein mit dem Begriff »musica reservata« verbunden, der zum ersten Mal auf dem Titelblatt seiner polyphonen Sammlung *Consolationes piae ex Psalmis Davidicis* (Nürnberg 1552) auftaucht. Obwohl der Begriff mehrmals zwischen 1552 und 1619 belegt ist, wird er von keinem Theoretiker klar definiert. Die neuere Forschung verbindet ihn mit ähnlichen Begriffen, wie »reconditus«, »secretus«, »osservato«, »observé« usw. (Meier 1976). »Musica reservata« war offenbar ungewöhnlich, entweder weil sie für einen kleinen Kreis von Kennern geschrieben oder vor einem erlesenen Publikum aufgeführt wurde (so am Hof von Papst Leo X. oder zu Ferrara im späten 16. Jahrhundert) oder weil der Komponist den Text auf besondere Art in Musik gesetzt hatte, in manchen Fällen unter Verwendung spezieller musikalischer Mittel wie Chromatik und Enharmonik (Meier 1976). Im Vorwort zu den *Consolationes piae* und im *Compendium musices* (Bl. A2v) suggeriert Coclico, dass »musica reservata« eine Musikpraxis sei, die auf Josquin zurückgehe. Es kann sein, dass er damit die Praxis der Musiker seiner vierten und höchsten Gruppe meinte. In seinen Kompositionen bemüht sich Coclico tatsächlich um ungewöhnliche Textausdeutung: In Nr. 33 und 38 bedient er sich der Chromatik, und in Nr. 41 bricht er die Kadenz vor der letzten Silbe ab. Er widmete die *Consolationes piae* dem Nürnberger Stadtrat (aber ob er dadurch die Ratsmänner als besonders raffiniert rühmen wollte, lässt sich nicht ermitteln). Die hoch entwickelte Verzierungskunst, die Coclico im Traktat ausführlich diskutiert, war offenbar ein weiterer Bestandteil dieser musikalischen Praxis.

Coclico war der Meinung, dass Knaben so früh wie möglich mit der praktischen musikalischen Ausbildung beginnen sollten. Obwohl Coclico die meisten Regeln in Theoriebüchern gering schätzte, bestand er darauf, dass Anfänger gewisse Grundlagen lernen, wie etwa die Guidonische Hand (eine mnemonische Visualisierung des Tonraums von *f* bis *ee*), die Mutation von Hexachorden (wie man von einem Hexachord zum nächsten kommt, wenn eine Melodie einen Umfang von mehr als sechs Noten hat) und die Notennamen. Dann sollten sie sich sowohl mit der Solmisation des Chorals beschäftigen als auch mit den speziellen Eigenschaften jedes einzelnen Modus vertraut machen. Erst dann sollten Mensuralnotation, Tactus und

Proportionen behandelt werden. Coclico verurteilte Theoretiker, die Proportionen erörtern, die in der Praxis nicht gebraucht werden. (Hier bezieht er sich vermutlich auf Sebald Heyden, der aber nicht ausdrücklich genannt wird.) Er bietet selbst nur so viel Mensuraltheorie, wie die Schüler tatsächlich auch benötigen würden (»tripla«, »sesquialtera«, »hemiola«; Bl. G2r). Coclico liefert wertvolle Informationen darüber, wie man die kontrapunktische Schreibweise lernt: Zuerst verwende man eine auslöschbare Tafel (»tabula lapidea«), dann improvisiere man über der Choralmelodie, zuerst Note gegen Note, dann fortschreitend bis zum freien Kontrapunkt (»contrapunctus fractus«; Bl. K1v). Coclico betont, dass Komponisten wissen müssten, wie man Kontrapunkt improvisiere. In seinen Beispielen zum zweistimmigen Kontrapunkt notiert er über den Intervallen Zahlen, um seinen Schülern das Erkennen von Fehlern wie parallelen Quinten, Septimen oder Oktaven zu erleichtern (Bl. K2r–v). Coclico behandelt nicht alle Themen, die man in einer Musiktheorie erwarten würde. So wird etwa die *musica ficta* (d. h. die Anwendung von Versetzungszeichen nach Hexachordregeln, um verbotene Intervallen zu vermeiden) nicht besprochen.

Schüler, die die Grundlagen beherrschen, seien in der Lage, »nicht nur korrekt, sondern auch kunstreich, in einer kunstvollen, lieblichen und verzierten Art und Weise zu singen und jede Silbe bei der ihr zugehörigen Note zu platzieren« (»non solum recte, sed etiam ornate canere, et artificiose, suauiter, et colorate pronunciare, recte intonare, et quamlibet syllabam suo in loco, suis sub notis collocare«; Bl. B2r–v). Coclico zufolge sollte Singen Vergnügen bei den Sängern und Hörern hervorrufen. Coclico betont außerdem, wie wichtig es sei, die Eigenschaften jedes Modus zu beachten, den gesungenen Text deutlich auszusprechen und lange und kurze Silben genau zu unterscheiden, wenn man improvisiere oder komponiere (Bl. M4r–v).

Kommentar • Obwohl Coclicos Traktat in mancher Hinsicht sehr fortschrittlich ist, fand es nur wenige Nachfolger. Hermann Finck übernahm einige seiner Anleitungen zur Diminutionspraxis im Kapitel »Über die Kunst, elegant und süß zu singen« in seinem Traktat *Practica musica* (Wittenberg 1556, Bl. Ss4r). Ihr Vokabular ist auch ähnlich: Coclico lobt das Ideal von »geschmackvoll singen und kunstvoll, süß und zierlich aussprechen« (»ornate canere, et artificiose, suauiter, et colorate pronunciare«, Bl. B2r), wo Finck seine Verzierungen mit dem offenbar ungewöhnlichen Fachbegriff von »sogenannten Koloraturen« (»coloraturae (ut vocant)«; Finck 1556, Bl. Tt4v) bezeichnet. Finck immatrikulierte sich in Wittenberg im September 1545, im gleichen Jahr, als Coclico dort unterrichtete, und es liegt nah, dass er Coclicos Student war.

Literatur M. van Crevel, Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers, Den Haag 1940 • B. Meier, The *Musica Reservata* of Adrianus Petit Coclico and Its Relationship to Josquin, in: MD 10, 1956, 67–105 • Ders., Art. *Musica reservata*, in: HMT (1976), <<https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • J. A. Owens, Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600, Oxd. 1997 • D. Fallows, Josquin, Turnhout 2009 • A. Dunning, Art. Coclico, Adrianus Petit, in: Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Grantley McDonald

Richard Cohn *Audacious Euphony*

Lebensdaten: geb. 1955

Titel: *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*

Erscheinungsort und -jahr: New York 2012

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVII, 237 S., engl.

Die Systematisierung von musikalischen Stilen der vergangenen 500 Jahre tendiert dazu, das jeweils übernächste Jahrhundert als Referenzpunkt zu nutzen. Die Lehre vom Kontrapunkt bezieht sich normalerweise auf die Musik des 16. oder 18. Jahrhunderts, und die traditionelle Geschichtsschreibung der Tonhöhenorganisation betrachtet das 17. und 19. Jahrhundert als Phasen des Übergangs: erstere von der Modalität zur Tonalität, letztere von der Tonalität zu Atonalität. Die Konstruktion historischer Leiterzählungen, die diese Auswahl unterstützen, hat ihre Schwächen, aber auch ihre Funktionen. Unter anderem lassen sie sich als Hintergrund heranziehen, vor dem andere Darstellungsweisen eingeordnet werden können. Diese Funktion kontextualisiert beispielsweise jüngere Bemühungen, die Stile des 17. und des 19. Jahrhunderts als getrennt von denjenigen Stilen, mit denen die benachbarten Jahrhunderte etikettiert werden, zu betrachten. Eine derartige Sichtweise erleichtert es, wesentliche Gedanken von Richard Cohns *Audacious Euphony*, die mit dem Begriff der Hybridisierung belegt werden können, besser zu verstehen: Das Buch vermittelt Einsichten, welche hauptsächlich von nordamerikanischen Musiktheoretikern entwickelt wurden, um ein besseres Verständnis moderner Musik des 20. Jahrhunderts zu gewinnen, indem gleichsam die steinigten Gebirgsausläufer der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts betrachtet werden.

Der Autor des Buches war für diese Zusammenführung gut vorbereitet. Cohn wurde 1987 an der Eastman School of Music mit einer musiktheoretischen Arbeit (*Transpositional Combination in Twentieth-Century Music*) promo-

viert. Diese Arbeit, die sich an der »pitch-class set theory« (eine musikalische Analyse, die mathematische Mengenlehre als Grundlage benutzt) orientiert und diese gleichzeitig erweitert, gestaltet die kompositorische Technik der Multiplikation von Tonhöhenklassen des 20. Jahrhunderts in ein elegantes analytisches Werkzeug um, das insbesondere auf die Musik Béla Bartóks angewendet wird. In den folgenden Jahren verfolgte Cohn ein Forschungsprogramm, das bestimmte Aspekte der Musiktheorie nach Heinrich Schenker – der vorherrschenden Theorie tonaler Musik in Nordamerika – kritisch reflektierte. Ausgelöst durch eine Passage vordergründig tonaler Musik, die doch unabhängig von Tonalität war, entdeckte er während dieser Jahre ein bestimmtes Potenzial des konsonanten Dreiklangs. Er teilte seine Entdeckung mit David Lewin, John Clough und Jack Douthett, die alle drei in Musiktheorie und in Mathematik versiert waren. Die Ergebnisse dieses gemeinsamen Austauschs mündeten in eine spekulative und formalisierte Unterdisziplin von Musiktheorie, die Cohn »Neo-Riemannian Theory« taufte, da seine Entdeckung wesentliche Ähnlichkeiten mit einigen von Lewins jüngeren Ausweitungen der Ideen Hugo Riemanns vom Anfang des 20. Jahrhunderts aufwies.

Zum Inhalt • Cohns Theorie bietet eine neue Annäherung an die oben erwähnten Gebirgsausläufer, die sich bisher als schwierig zu bearbeiten erwiesen hatten. Im Speziellen betrifft dies die Frage, wie sich bestimmte harmonische Fortschreitungen der erweiterten harmonischen Tonalität des 19. Jahrhunderts, die offenkundig mit den Systemen weder der Funktionstheorie noch der Stufenlehre adäquat erfasst werden können, erklären lassen. Cohn umschiffte manche Klippen dieser Fragestellung geschickt dadurch, dass er die Ziele von Stilstudien neu bestimmte. Sein Buch, zusammen mit zwei Jahrzehnten theoretischer Arbeit, die darin kulminieren, versucht nicht, eine regelbasierte Theorie für das Verhalten von Tönen in chromatischer Musik des 19. Jahrhunderts anzubieten. Vielmehr wird aus dem Ausgangsmaterial tonaler Musik einiges ausgewählt – insbesondere Dreiklangsharmonien, wobei minimale Stimmführungsbewegungen zwischen diesen Harmonien bevorzugt werden –, um andere auszublenden (so v. a. die Differenzierung in Register sowie die Ausrichtung auf einzelne Tonhöhenklassen, die Tonarten und Dreiklangsharmonien innewohnen). Diese Auswahl stellte Vorbedingungen dar, die es ermöglichten, das Universum der Töne in spezifische strukturelle Anordnungen zu organisieren. Folglich besteht für Cohn die Syntax einer Komposition eher im Durchschreiten dieses strukturierten Universums als in einer Grammatik, die von einem Repertoire abgeleitet ist, obwohl Kapitel 8 im späteren Teil des Buches darauf eingeht, wie diese zwei syntaktischen Felder interagieren.

Cohns Entdeckung, auf der die ersten beiden Kapitel seines Buches, »Mapping the Triadic Universe« und »Hexatonic Cycles«, aufbauen, besteht darin, dass jeder Dreiklang in der Sammlung von 24 Dur- und Moll Dreiklängen durch die Bewegung eines Tones um einen Halbtonschritt zu zwei anderen Dreiklängen dieser Sammlung verändert werden kann. So kann z. B. ein e-Moll-Dreiklang zu einem C-Dur-Dreiklang werden, indem die Note *h* zu *c*, und zu einem E-Dur-Dreiklang, indem die Note *g* zu *gis* wechselt (wird hingegen der Ton *e* im Halbtonschritt weitergeführt, entsteht kein Moll- oder Durdreiklang). Diese Eigenschaft lässt sich auch auf die diatonische Skala übertragen. Diese Beobachtung erweitert die ursprüngliche Anwendung der mathematischen Mengenlehre in atonaler Musiktheorie, indem auf das Konzept der symmetrischen Differenz (»symmetrical difference«), das bezeichnet, was zwei oder mehr Tongruppen nicht gemeinsam haben, vertraut wird. Die Schnittmenge zweier Gruppen lässt sich als Subtraktion von einer Einheit beschreiben. Es steht außerdem im Einklang mit der gängigen Praxis der Stimmführung, indem der Halbtonschritt als symmetrische Differenz gewählt wird. Dies führt nicht nur dazu, dass die Zahl der gemeinsamen Töne nach Transposition und Umkehrung möglichst groß ist, sondern auch, dass die potenzielle (oder ideelle) Distanz möglichst klein ist, und zwar nach dem Gesetz des kleinsten Weges.

Im Unterschied zu Cohns Neo-Riemannian-Veröffentlichungen der 1990er-Jahre, in denen die Entdeckung bejubelt wurde, nähert sich *Audacious Euphony* diesem Konzept neutraler an und bevorzugt als Mittel zum Vergleich von Dreiklängen statt älterer Modelle eine idealisierte Stimmführungs-distanz. Die geringste Stimmführungs-distanz erzeugt, sobald sie in eine Einheit graphentheoretischer Distanz umgewandelt wird, die Konstruktion eines tonbasierten Diagramms. Wenn die Scheitelpunkte des Diagramms (vgl. S. 86 und 158) ausschließlich konsonante Dreiklänge sind, so entsteht eine Reihe von vier unverbundenen Zyklen, von denen einer die Klänge C-Dur, e-Moll, E-Dur, as-Moll, As-Dur, c-Moll (C-Dur) einschließt (die anderen entsprechend Des-Dur, f-Moll usw., D-Dur, fis-Moll usw. sowie Es-Dur, g-Moll usw.). Jeder Zyklus wird als hexatonisch bezeichnet, da in ihm ausschließlich die Tonhöhenklassen einer hexatonischen Skala vorkommen; alle Dreiklänge des genannten Zyklus passen enharmonisch in die Tongruppe {C, Es, E, G, As, H}. In Anlehnung an eine frühere Idee von Douthett koppelt Cohn die vier unverbundenen hexatonischen Zyklen zusammen, indem er vier übermäßige Dreiklänge als Verbindungsakkorde ergänzt und so ein »Cube Dance« genanntes Diagramm generiert (vgl. Abb. 1):

P. Steinbach, Parsimonious Graphs. A Study in Parsimony, Contextual Transformation, and Modes of Limited Transposition, in: JMT 42, 1998, 241–263 • R. Cohn, Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes, in: MTS 22, 2000, 89–103
 Scott Murphy

Grosvenor W. Cooper und Leonard B. Meyer

Rhythmic Structure

Lebensdaten: Cooper: 1911–1979; Meyer: 1918–2007

Titel: The Rhythmic Structure of Music

Erscheinungsort und -jahr: Chicago 1960

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 212 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Chicago ²1963, ³1966, ⁸1988

Grosvenor W. Cooper und Leonard B. Meyer unterrichteten beide zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres gemeinsam verfassten Buches, das auf Meyers *Emotion and Meaning in Music* (1956) folgte, an der University of Chicago. In den späten 1950er-Jahren wurden mehrere Bücher publiziert, die der Theorie und Analyse musikalischer Zeitlichkeit gewidmet waren (Zuckermandl 1956, Neumann 1959). Cooper und Meyer beziehen sich nicht auf diese Werke, wurden aber wie Victor Zuckermandl von Susanne K. Langer (1953) beeinflusst.

The Rhythmic Structure of Music entwickelt sowohl eine Theorie des Rhythmus als auch der Metrik sowie deren Beziehung zueinander. Die grundlegende Einheit der Analyse ist dabei nicht die einzelne Note, sondern die Gruppe, die einige Noten bis zu einem ganzen Stück umfassen kann. Gemäß dem Verständnis von *Rhythmic Structure* ist formale Analyse gleichbedeutend mit rhythmischer Analyse auf der höchsten strukturellen Ebene. Die Argumentation wird dabei durch zahlreiche musikalische Beispiele mit dazugehörigen Analysen unterstützt; im Stil reichen diese Beispiele von Gilles Binchois und Guillaume Dufay bis zu Igor Strawinsky und Arnold Schönberg. Das Buch ist als Lehrbuch für einen Kurs über Rhythmus gedacht und enthält daher Beispielübungen und Aufgaben am Ende der meisten Kapitel sowie eine Liste von Werken für das weitere Studium. *Rhythmic Structure* ist unverkennbar durch eine psychologische Perspektive bestimmt, insbesondere im Bereich des rhythmischen Akzents, der als »stimulus (in a series of stimuli) that is marked for consciousness in some way« (S. 8) definiert wird (beachtenswert ist der Gebrauch des Begriffs »stimulus« statt »pitch« oder »tone«).

Zum Inhalt • Kapitel 1, »Definitions and Principles«, breitet die Grundkonzepte und die Terminologie des Buches aus. Hierzu gehören (a) »Architectonic Levels« (»architektonische Ebenen«), die hierarchische Organisation von Rhythmus, basierend auf der Hauptebene (= Ebene von

Takt oder Schlagzeit), zu der tiefere und höhere Ebenen in Relation stehen; (b) »Pulse« (»Puls«) als eine Serie von regelmäßig wiederkehrenden, genau gleichwertigen Stimuli; (c) »Meter« (»Metrik«), definiert als »measurement of the number of pulses between more or less regularly recurring accents« (S. 4); (d) »Rhythm« (»Rhythmus«) als die Art, in der ein Schlag oder mehrere (z. B. zwei) nicht-akzentuierte Schläge in Relation zu einem akzentuierten Schlag gruppiert werden können (S. 6); (e) »Accent« (»Akzent«); (f) »Stress« (»Betonung«), definiert als dynamische Intensivierung bzw. Akzentuierung oder Nicht-Akzentuierung eines Reizes (somit werden Akzent und Betonung unterschieden, und obwohl nicht explizit dargelegt, bezieht sich Akzent auf Metrik, während Betonung ein Aspekt der Rhythmik ist); schließlich (g) »Grouping« (»Gruppierung«) als Kriterium für die Artikulation und das Ende von Einheiten aller Strukturebenen. Rhythmische Gruppierung wird dabei als eine mentale, nicht als physikalische Tatsache interpretiert (S. 9). Beim Definieren rhythmischer Gruppen verwendet *Rhythmic Structure* die fünf Grundeinheiten, die mit traditioneller Prosodie assoziiert werden: jambisch (Leicht-Schwer), anapästisch (L-L-S), trochäisch (S-L), daktylisch (S-L-L) und amphibrachisch (L-S-L).

Kapitel 2, »Rhythms on Lower Architectonic Levels«, gibt eine systematische Darstellung, wie jede der verschiedenen elementaren rhythmischen Gruppen in gewöhnliche Metren eingepasst werden kann (z. B. werden Trochäus und Jambus zunächst im Zweiertakt und dann später im Dreiertakt dargestellt). Hier werden die grundlegenden Verfahren für die Analyse der rhythmischen Struktur auf der Hauptebene entwickelt, im Wesentlichen: (a) welche Ereignisse betont sind und welche nicht und (b) wie diese Ereignisse zusammen gruppiert sind. In diesem Kapitel wird die Spannung zwischen Rhythmus und Metrik sichtbar. Cooper und Meyer sind sich bewusst, dass Rhythmus und Metrik zwar trennbare Aspekte der Zeitstruktur von Musik, aber auch verknüpft und wechselseitig voneinander abhängig sind. In Kapitel 3, »More Complex Rhythmic Structures«, wird die Analyse rhythmischer Gruppierungen auf Phrasen und Perioden ausgedehnt. Komplexere rhythmische Strukturen können aus kleineren, untergeordneten Gruppen konstruiert werden; diese kleineren Gruppen funktionieren analog wie betonte und unbetonte Noten in den elementaren rhythmischen Archetypen. Daraus folgt eine Erweiterung von grundlegenden Definitionen von Gruppierung und (insbesondere) Betonung.

Kapitel 4, »Rhythm and Meter«, konzentriert sich auf die Kongruenz und Nicht-Kongruenz von Taktgruppen und rhythmischen Gruppen als Folge ihrer partiellen Unabhängigkeit. Muster von Ton und Dauer können neu interpretiert werden, entweder durch einen Wechsel der

Platzierung der Akzente (z. B. durch die Neusetzung der Taktstriche einer Passage) oder durch einen Wechsel der Grenzen zwischen den Gruppen. Synkopierung wird als eine Artikulation definiert, die vor einem »abwesenden« Schlag erscheint. Hier schimmert bereits eine Auffassung von Synkopierung durch, die David Hurons (2006) Definition von Synkopierung entspricht und als Unmöglichkeit einer auf einer metrisch schwachen Position artikulierten Note gedeutet wird, sich selbst an die Artikulation einer Note in der unmittelbar folgenden (und stärkeren) metrischen Position zu binden. Kapitel 5, »Rhythm, Mobility, and Tension«, untersucht größere Nicht-Kongruenzen wie ausgedehnte Auftakte, die eine Verzögerung des Eintritts einer höherrangigen Betonung mit sich bringen, sowie betonte Pausen, die analog zur Synkopierung aufgefasst werden können.

In Kapitel 6, »Rhythm, Continuity, and Form«, wird die Idee entwickelt, dass Form Rhythmus auf einer höheren Ebene ist. Das Schlüsselkonzept ist hierbei dasjenige der morphologischen Länge (»morphological length«, S. 144 ff.), das eine Folge von Pulsen auf hierarchisch höheren Ebenen beinhaltet. Morphologische Längen können betont oder unbetont sein und selbst in größere Strukturen gruppiert werden (und sogar in Strukturen auf noch höherer Ebene zusammengefasst werden). Dass ganze Sätze als rhythmische Gruppen interpretiert werden können, zeigt der erste Satz von Ludwig van Beethovens 8. Sinfonie, der als ein gigantischer L-L-S Anapäst analysiert wird (vgl. oben Abb. 1).

Später hat Meyer (1991, S. 250) zugestanden, dass Rhythmusanalyse nicht auf einer viel höheren Ebene als der Phrase angewendet werden sollte, da auf höheren Ebenen andere Bedingungen die musikalische Struktur gestalten. Das abschließende Kapitel, »Rhythmic Development«, untersucht verschiedene rhythmische Probleme: Ambiguität, Unbestimmtheit und wie ein Rhythmus in einen anderen transformiert wird (z. B. Ähnlichkeitsrelationen von Rhythmen).

Kommentar • Die meisten Stellungnahmen zu *Rhythmic Structure* beschäftigen sich mit dem Problem der Betonung (»accent«) und mit der wiederholten Anwendung einiger Archetypen von Gruppierung auf den höchsten Ebenen der Form. Die erste wichtige Reaktion erfolgte durch Edward T. Cone (1968), der sich auf die Interaktion zwischen Rhythmus und (Hyper)metrum auf der Phrasie-

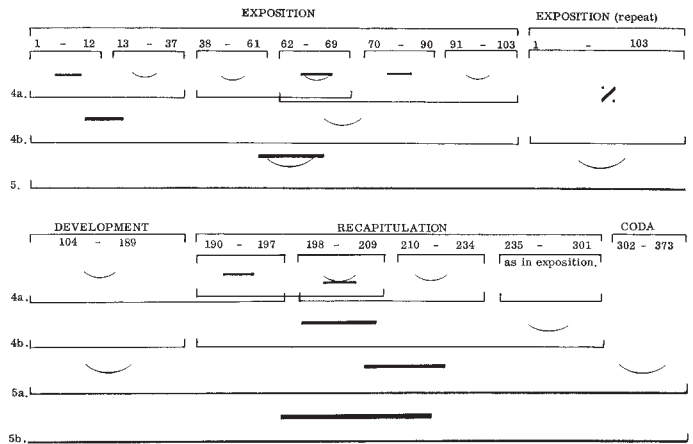


Abb. 1: G. W. Cooper und L. B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, S. 203, Bsp. 178 (»Rhythmic analysis of the first movement of Beethoven's Symphony No. 8«)

rungsebene konzentrierte, zwischen Betonungen zu Beginn, in der Mitte und am Ende von Phrasen unterschied und schließlich vorschlug, die rhythmische Analyse auf die niedrigeren Ebenen der musikalischen Struktur zu beschränken. Carl Schachter (1976) kritisierte in einem durch Heinrich Schenker beeinflussten Ansatz das Buch für seine Betrachtungsweise von Betonungen auf höheren strukturellen Ebenen. Die erste große Erweiterung von *Rhythmic Structure* erfolgte mit Fred Lerdahl und Ray Jackendoff (1983), die die Unterscheidung von Rhythmus und Metrik wiederbelebten, eine nuanciertere Taxonomie von Akzentstrukturen entwickelten und zwischen tonaler und Dauern-Analyse zu vermitteln suchten. Christopher Hasty (1997) schlug den umgekehrten Weg ein und bezog sich auf *Rhythmic Structure* hinsichtlich der Art, wie die Verknüpfung von Rhythmus und Metrik gezeigt wird. Justin London (2012) konzentrierte sich 2004 auf die psychologischen Aspekte von Metrum und metrischem Akzent und dehnte die Analyse auf ein Repertoire aus, das über den westlichen klassischen Kanon hinausgeht.

Literatur S. K. Langer, *Feeling and Form*, N.Y. 1953 • V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol. Music and the External World*, N.Y. 1956 • F. Neumann, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus*, Wien 1959 • E. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, N.Y. 1968 • C. Schachter, *Rhythm and Linear Analysis. A Preliminary Study*, in: *The Music Forum* 4, 1976, 281–334 • F. Lerdahl und R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge 1983 • L. B. Meyer, *A Pride of Prejudices, or, Delight in Diversity*, in: *MTS* 13/2, 1991, 241–251 • C. Hasty, *Meter as Rhythm*, N.Y. 1997 • D. Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge 2006 • J. London, *Hearing in Time*, N.Y. 2012

Justin London

Henry Cowell

New Musical Resources

Lebensdaten: 1897–1965

Titel: New Musical Resources

Erscheinungsort und -jahr: New York 1930

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XV, 144 S., engl.

Quellen/Drucke: Neudrucke: New York 1969 • Cambridge 1996

Die von dem Komponisten, Pianisten, Musikschriftsteller und -theoretiker Henry Cowell verfasste Schrift *New Musical Resources* gilt heute als ein Schlüsseldokument der eigenständigen Positionierung der amerikanischen Moderne innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Der Text erschien als Buch auf Vermittlung durch den mexikanischen Komponisten Carlos Chávez erstmals 1930 in einer kleinen Auflage; es handelt sich dabei um die Überarbeitung und Erweiterung eines bereits 1919 fertiggestellten Manuskripts, das zunächst den Titel *Unexplored Resources in Musical Effects* trug. Zu diesem Zeitpunkt hatte der 22-jährige Cowell nicht nur bereits knapp 200 Werke komponiert, sondern sich auch intensiv mit philosophischen, musikgeschichtlichen und -theoretischen Fragestellungen auseinandergesetzt. Die intellektuelle und musikalische Frühreife Cowells hatte familiäre Ursachen: Cowells Mutter Clarissa war eine nonkonformistische Schriftstellerin, der aus Irland stammende Vater Harry bewegte sich in philosophisch-anarchistischen Künstlerkreisen. Nach der Scheidung der Eltern 1903 führten Mutter und Sohn ein Nomadendasein zwischen Kalifornien, Iowa, New York und Kansas, um 1910 wieder nach San Francisco zurückzukehren. Ausschließlich von der Mutter unterrichtet, die 1916 starb, eignete sich Cowell ein großes, aber unsystematisches Wissen an; nachdem der Psychologe Stuart Terman seine Hochbegabung erkannt hatte, konnte er sich an der Stanford University einschreiben, die er von 1914 bis 1917 besuchte, ohne allerdings einen Abschluss zu machen. Dort wurde der Anglist Samuel Seward sein Mentor, gleichzeitig an der University of Berkeley der Dirigent, Musikwissenschaftler und -ethnologe Charles Seeger. Wesentlichen Einfluss auf Cowells frühe Gedankenwelt übten zudem der ebenfalls aus Irland stammende Dichter und Amateurmusiker John Varian und dessen Sohn, der Naturwissenschaftler und Erfinder Russell Harrison Varian, aus. John Varian gehörte zu den Gründern des theosophischen Tempels der Menschheit im Küstenort Halcyon, für deren eurythmische Aufführungen der junge Cowell Bühnenmusiken schrieb; Russell Varian gründete später mit seinem Bruder Sigurd eines der ersten Elektronik-Unternehmen im Silicon Valley. 1916 ging Cowell nach New York, wo er sich für kurze Zeit am Institute of Musical Art (das 1926 mit der Juilliard Graduate School zur Juilliard School

of Music fusionierte) einschrieb und Carl Ruggles und Leo Ornstein kennenlernte. Nach dem Ersten Weltkrieg entfaltete Cowell eine rastlose kompositorische, publizistische und organisatorische Tätigkeit; sein späterer Schüler John Cage bezeichnete ihn rückblickend als den »Sesam-Öffne-Dich« der neuen Musik der USA (Cage 2011, S. 71).

Zum Inhalt • Den Grundgedanken von Cowells Buch fasste Kyle Gann wie folgt zusammen: »The power of *New Musical Resources* is that it is propelled by a single, simple, acoustic and thus musical idea: the arithmetical relation of tones in the harmonic series as determiners of micro- and macrocosmic forms« (Gann 1997, S. 173). Gemeint ist damit ein extremer theoretischer Monismus, der von einer grundlegenden Eigenschaft des akustischen Tons ausgeht, nämlich seiner Zusammensetzung aus Teiltönen, die in einem mathematisch definierten Schwingungsverhältnis zueinander stehen und sich gleichzeitig als Akkorde oder Skalen darstellen lassen. Diese Beziehung begreift Cowell als Ressource für die Erzeugung einer unendlichen Fülle an Tonhöhen- und Tondauern-Konfigurationen, unter denen die Herleitung des Clusters (der sogenannten Ton-Traube) Cowell in den 1920er-Jahren große Aufmerksamkeit in der Musikwelt verschaffte. Cowell leitete den Cluster aus der Transposition von diatonischen und bzw. oder chromatischen Skalen-Ausschnitten der Obertonreihe in dieselbe Oktavlage her; er besitzt den Rang einer eigenständigen dritten Kategorie zwischen Klang und Geräusch und erfordert auf dem Klavier bzw. einem Tasteninstrument eine neue Spieltechnik. Cowell folgte in dieser Dialektik von konzeptioneller Konzentration und klanglicher Expansion dem Ansatz seines Lehrers Seeger, das verfügbare Material der Musik auf einer gleichermaßen natur- und sprachwissenschaftlich inspirierten gedanklichen Grundlage systematisch zu ordnen und zu analysieren. Die einzelnen Parameter begriff Seeger als Vektoren, die ein musikalisches Feld konstituieren; das Verhältnis von (intervallischer wie rhythmisch-metrischer) Konsonanz und Dissonanz sah er durch das Prinzip der »Beugung« (»inflection«) und durch den Wechsel von Spannung und Ausgleich bestimmt (Seeger 1994, S. 95 f.). Cowell verband Seegers Theorie mit der theosophischen Vorstellung von Musik als einer göttlichen Instanz: Demnach sei der menschliche Mikrokosmos über Schwingungen (»vibrations«) mit zwölf Tonarten bzw. Skalen verbunden, die – in Form von Segmenten – den Makrokosmos strukturieren. Mit Russell Varian erörterte Cowell Möglichkeiten, mithilfe einer 1906 von Lee De Forest erfundenen Elektrodenröhre (»Audion bulb«) die reine Stimmung sowie Vierteltöne synthetisch zu erzeugen. Von hier aus entwickelte Cowell die in den *New Musical Resources* dargelegte Idee der Projektion von Intervall-Proportionen auf Tondauern weiter, ergänzt durch das intensive ver-

gleichende Studium von Konstruktionsprinzipien mittelalterlicher und zeitgenössischer Musik bei und mit Seeger.

Genese und Gehalt des Buches sind aufgrund seiner komplexen Vorgesichte schwerer zu fassen, als es zunächst den Anschein hat. Die Druckfassung von 1930 besteht aus einer Einleitung, einem Glossar und drei Hauptteilen, deren Anordnung von einfachen zu zusammengesetzten Komplexen fortschreitet: 1. »Tone Combinations« mit den vier Kapiteln »The Influence of Overtones in Music«, »Polyharmony« (einschließlich einer Diskussion der Existenz von Untertönen), »Tone-quality« und »Dissonant Counterpoint«; 2. »Rhythm« mit den sieben Kapiteln »Time«, »Metre«, »Dynamics«, »Form«, »Metre and Time Combinations«, »Tempo« und »Scales of Rhythm«; 3. »Chord-Formation« mit den beiden Kapiteln »Building Chords from Different Intervals« und »Tone-clusters«. Abgesehen von der Überarbeitung der Einleitung und einem hinzugefügten Glossar schrieb Cowell vier Kapitel (»Tone-quality«, »Dynamics«, »Form«, »Chord-Formation«) neu und ergänzte bzw. revidierte fünf weitere. In der Einleitung von 1919 dankte Cowell seinen Mentoren Seeger und Seward für ihre Unterstützung, 1930 nur noch dem Letzteren für die »literarische Assistenz«. Die Distanz von zehn Jahren deutet eine gewisse Emanzipation Cowells von Seeger an, zeigt aber auch sein Bemühen, die Entwicklungen der neuen Musik in den 1920er-Jahren zu berücksichtigen. Diese waren aber bereits – z. B. in der inzwischen publik gewordenen Zwölftontechnik Arnold Schönbergs, die eine akustische Begründung des Tonsatzes in der Obertonreihe nicht mehr benötigte – über einzelne Positionen des Buches hinweggegangen. (Cowell lernte Schönberg dann 1932 persönlich in Berlin kennen [vgl. Feisst 1998, S. 57].)

Kommentar • Die Erzeugung neuer, unbegrenzter klanglicher »Ressourcen« durch ein monistisches Prinzip der Regulierung der Beziehungen von Vertikale (Tonhöhe) und Horizontale (Tondauer) durch Zahlenverhältnisse empfand Cowell als Parallele zum zeitgleichen Umbruch des physikalischen Weltbilds. In der Einleitung seines Buchs nannte er daher dessen Gegenstand eine »theory of musical relativity« (S. IX). Dennoch war er auf der anderen Seite bemüht, seinen Ansatz als Endpunkt einer mit der Antike beginnenden theoretischen und kompositorischen Erforschung der Obertonreihe zu legitimieren; ihr seien immer mehr Intervalle entnommen und in Kompositionssysteme integriert worden, bis es schließlich in einem Konzept wie dem Dissonanten Kontrapunkt zu einer Regelumkehrung gekommen sei (S. 37). Der Ikonoklasmus der *New Musical Resources* wird dadurch relativiert, und es ist kein Zufall, dass Cowell sich gleich zu Beginn auf Schönbergs *Harmonielehre* (Wien 1911) bezieht, in der ebenfalls die akustischen Verhältnisse der Obertonreihe zur Begrün-

dung der Relativierung und schließlich Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz dienen. (Das akustische Argument Schönbergs fußt seinerseits auf Hermann von Helmholtz' 1863 erschienener *Lehre von den Tonempfindungen*, die das Konsonanz- bzw. Dissonanzempfinden durch Schwebungen zwischen den Partialtönen erklärte. Cowell, der die deutsche Sprache nicht beherrschte, rezipierte Helmholtz' Theorien über die popularwissenschaftliche Aufbereitung Sedley Taylors in *Sound and Music*, London 1873.)

Ob auch Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Triest 1907) via Seeger auf Cowell wirkte, ist nicht belegt. Busonis Forderung, dass Musik zum »abstrakten Klange, [...] zur tonlichen Unabgegrenztheit« fortschreiten müsse (Busoni 1983, S. 71), ist in jedem Fall eine stillschweigende Voraussetzung der *New Musical Resources*, die damit auch im Kontext eines musikgeschichtlichen Umbruchs stehen, der in Europa zum Futurismus und in den USA (über Busonis Schüler Edgard Varèse) zur Ultra-Moderne führte. Und Busonis janusköpfige, in die Vergangenheit zurückweisende wie auf die Zukunft gerichtete Ästhetik klingt in dem eröffnenden Satz der *New Musical Resources* an: »Contemporary music makes almost universal use of materials formerly considered unusable« (S. VII). Freilich ist in der Betonung des Gebrauchs (»use«) bereits eine pragmatische, schon bei Charles Ives anzutreffende und auf Cage vorausweisende Haltung erkennbar, die dem Experiment einen höheren ästhetischen Rang als dem vollendeten Werk einräumt.

Aus der Grundidee der *New Musical Resources* ergeben sich eine Reihe von Problemen: Das eklatanteste ist die Gleichsetzung von gleichstufiger und reiner (pythagoreischer) Stimmung, sodass Cowell vielfach falsche bzw. ungenaue Intervall-Proportionen errechnet; auf der horizontalen Ebene der Tondauern sind die Berechnungen dagegen richtig. Cowells Unterton-Theorie hat sich als haltlos erwiesen, und seine historischen Vergleiche fallen oft schief aus; seine Reform der Notation zur graphischen Visualisierung irrationaler Zeitwerte hat sich nicht durchgesetzt. Andererseits hat sich Cowells Versuch, musikalische Form durch die (heuristische) Ausdehnung raumzeitlicher Klangfelder zu generieren, als außerordentlich fruchtbar und geradezu prophetisch erwiesen. Cowell selbst regte bereits an, für die in den *New Musical Resources* aufgezeigten Möglichkeiten der Erzeugung polymorpher harmonischer, rhythmisch-metrischer und temporaler Strukturen – deren Umsetzung von menschlichen Interpreten nicht mehr geleistet werden konnte – entsprechende elektronische Instrumente wie das Rhythmicon zu entwickeln. Cage begann sofort im Anschluss an Cowells Kompositionskurse an der New Yorker School for Social

Research, die er Anfang der 1930er-Jahre besuchte, mit formalen Konstruktionen zu experimentieren, die er Cowells Vorstellung einer elastischen Form entnahm. So basiert Cages »square root form« (etwa: Quadratwurzel-Form) auf dem Prinzip der Erzeugung größerer (makrokosmischer) Formen aus der Vervielfältigung einer zugrunde liegenden (mikrokosmischen) Tondauern-Reihe; sobald diese Tondauern einfache ganzzahlige Proportionen meiden, entstehen verschachtelte Satzstrukturen und Formverläufe, die viele von Cages Werken der 1940er-Jahre – von *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* bis hin zur *Music of Changes* – dominieren. Und die Konstruktionsprinzipien der Studien für Player-Piano von Conlon Nancarrow, der die *New Musical Resources* umfassend auswertete, lassen sich direkt aus Cowells Überlegungen im zweiten Teil des Buches über (poly-)rhythmische Manipulationen ableiten. Auch Elliott Carter folgte in seinem ab Beginn der 1950er-Jahre angewandten Verfahren der metrischen Modulation Cowells Koordination von Rhythmus, Metrum und Tempo durch Zahlenproportionen. Die (bis heute nur in Ansätzen erforschte) europäische Rezeption war ähnlich stark: So lässt sich Karlheinz Stockhausens serialistische Theorie und Praxis in seinen Werken der 1950er-Jahre als Weiterentwicklung des integrativen Ansatzes der *New Musical Resources* deuten. Mauricio Kagel stellte das Buch 1959 in einem Aufsatz explizit der deutschsprachigen Fachwelt vor und forderte, Cowells Gebrauch des Clusters an die serialistischen Kompositionstechniken anzupassen (vgl. Blumröder 1981, S. 97). Ein Jahrzehnt später begannen die Spektralist*innen, die Erforschung der Obertonreihe erneut zum Ausgangspunkt einer komplexen theoretischen und künstlerischen Recherche zu machen. Die *New Musical Resources* wurden damit selber zu einer Ressource der Kompositionsgeschichte, und die Ausdifferenzierung, die sie in diesem Prozess erfuhren, hätte Cowell ohne Zweifel als Bestätigung ihrer Nützlichkeit und Notwendigkeit empfunden.

Literatur F. Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst [1907/16], in: ders., Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften, hrsg. von S. Bimberg, Lpz. 1983, 47–82 • J. Cage, History of Experimental Music in the United States [1959], in: ders., Silence. Lectures and Writings, Middletown 2011 [1961], 71–75 • G. Chase, New Musical Resources. Yesterday and Today, in: Anuario 5, 1969, 101–109 • C. v. Blumröder, Art. Cluster, in: HMT (1981), <<https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • C. Seeger, Tradition and Experiment in (the New) Music, in: ders., Studies in Musicology II. 1929–1979, hrsg. von A. Pescatello, Berkeley 1994, 17–273 • K. Gann, Subversive Prophet. Henry Cowell as Theorist and Critic, in: The Whole World of Music. A Henry Cowell Symposium, hrsg. von D. Nicholls, Adm. 1997, 171–221 • S. Feisst, Henry Cowell und Arnold Schönberg. Eine unbekannte Freundschaft, in: AfMw 55, 1998, 55–71 • G. Herzfeld, Zeit als Prozess

und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young, Stg. 2007 • J. Sachs, Henry Cowell. A Man Made of Music, Oxd. 2012

Wolfgang Rathert

Johann Crüger

Synopsis Musica

Lebensdaten: 1598–1662

Titel: Synopsis Musica Continens Rationem Constituendi & Componendi Melos Harmonicum, Conscripta variisque exemplis illustrata a Johanne Crügero Directore Musico in Ecclesia Cathedrali ad D. Nicol. (Zusammenfassung der Musik, welche beschreibt, wie man Musikwerke konzipiert und komponiert, geschrieben und mit verschiedenen Beispielen erläutert von Johann Crüger, Kapellmeister an St. Nikolai in Berlin)

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1630

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 64 Bl., lat.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Berlin 1654 [erw. Ausg.] • Digitalisat: SBB

Johann Crüger, Kapellmeister an St. Nikolai in Berlin, ist v. a. durch seine Förderung des lutherischen Chorals in der Mitte des 17. Jahrhunderts bekannt. Als Theoretiker war Crüger nicht so sehr ein eigenständiger Denker als jemand, der vorhandenes Wissen anderer Autoren neu zusammenstellte. Weil manche seiner Bemühungen, neue theoretische Entwicklungen (wie etwa die Ablösung des Hexachordsystems durch das Oktavsystem) aufzunehmen, missglückten, kehrte er später zu den alten Modellen zurück. Um seine *Synopsis Musica* zu verstehen, muss man daher sein theoretisches Werk als Ganzes in seiner Entwicklung betrachten.

Zum Inhalt • Crügers erste Traktate, *Praecepta musicae practicae figuralis* (Berlin 1625) und *Kurtzer und verstandtlicher Unterricht, recht und leichtlich singen zu lernen* (Berlin 1625), basieren auf den Arbeiten lutherischer Theoretiker des 16. Jahrhunderts wie Heinrich Faber und Nikolaus Listenius. Sie sind beide ziemlich kurz und in der Art eines Katechismus angelegt. Der *Unterricht* fasst das elementare Wissen aus den ausführlicheren *Praecepta* für die jüngsten Schüler in deutscher Sprache zusammen. Dort behandelt das erste Kapitel die Grundlagen von Mensuralnotation und Solmisation. Während der *Unterricht* 23 leichte Kanons für zwei Stimmen enthält, werden in den *Praecepta* weitere 21 komplexe Kanons für bis zu vier Stimmen überliefert. Letztere stammen hauptsächlich von Thomas Walliser und Adam Gumpelzhaimer.

Crügers *Praecepta* können als das erste praxisbezogene Schulbuch angesehen werden, das die Dreiklangstheorie von Johannes Lippius darlegt. Die Beschäftigung deutscher Theoretiker mit der Dreiklangstheorie wurde durch mehrere Faktoren veranlasst: die große Bedeutung von beglei-

tetem Choralgesang in der lutherischen Liturgie, die Popularität von humanistischen Odenvertonungen in den deutschen Lateinschulen, schließlich die in Deutschland weitverbreitete Vorliebe für begleitete italienische Monodie. Lippius war einer der Ersten, der klar zwischen der tiefsten Note eines Akkords und seinem Grundton unterschied und damit die Grundlage für das Verständnis einer Musik schuf, die stärker auf Dreiklängen basiert als auf kontrapunktischen Fortschreitungen. Crüger verzichtete auf Lippius' komplexe theologische Argumente, um größere pädagogische Klarheit zu gewinnen. Er beschrieb 14 Modi, die sich von den sieben Oktavräumen ableiten ließen. Wie Gioseffo Zarlino und Seth Calvisius teilte Crüger die Modi in zwei Gruppen: in jene, die eine »trias harmonica naturalior« (einen Durdreiklang) enthalten, wie z. B. ionisch, lydisch und mixolydisch, und jene, die auf einer »trias harmonica mollior« (Molldreiklang) basieren, wie z. B. dorisch, äolisch und phrygisch. Er verband auch den Ambitus mit der Terminologie des Dreiklangs: Wenn etwa eine Stimme sich innerhalb des Tonraums eines Dreiklangs mit einer darüber gesetzten Quarte bewegt, ist ihr Modus authentisch. Wenn ihr Tonraum aus einem Dreiklang mit einer darunter gesetzten Quarte besteht, ist er plagal. Crüger meinte, dass man den Modus eines Stückes durch den Schlussston der tiefsten Stimme bestimmen könne, indem man diesem eine Terz und eine Quinte hinzufügte und dadurch eine »trias harmonica« erzeugte. Dadurch gestaltete Crüger die Modustheorie mithilfe derjenigen Dreiklänge um, die mit dem jeweiligen Modus verbunden waren. Das Festhalten am Modus (und nicht an der Tonart), das zu der Zeit auch in anderen Teilen Europas Zuspruch fand, spiegelt eine spezifisch konservative Haltung der deutschen Musiktheorie in dieser Zeit wider.

In seinem *Unterricht* von 1625 folgt Crüger Calvisius' *Exercitationes musicae* (Leipzig 1600) und Lippius' *Synopsis* (Straßburg 1612), indem er die siebensilbige »Bocedisation« (*bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*) anstelle der traditionellen Hexachordsolmisation (*ut, re, mi, fa, sol, la*) propagiert. Während das Hexachordsystem auf Intervallbeziehungen basiert, die innerhalb eines transponierbaren Hexachords stabil sind, bleiben in Oktavsystemen wie dem der »Bocedisation« die absoluten Intervalle unabhängig vom jeweiligen Oktavraum erhalten.

Die *Synopsis musica* ist Crügers fortschrittlichster Traktat und der einzige, der das Thema Komposition anspricht. Crüger bezeugt dabei seinen lutherischen Glauben, indem er eine Sammlung von Bibelstellen sowie Passagen aus Martin Luthers *Tischreden* (Eisleben 1566) aufnimmt, die einen Bezug zu Musik aufweisen. Auch der Kupferstichtitel verweist auf Luthers Vorliebe für die Musik innerhalb der sieben freien Künste.

In der *Synopsis* gibt Crüger Regeln für die Akkordprogression. Er diskutiert »ornamenta harmoniae«, wie etwa Synkopen und Kadenzen. Seine kurze Beschreibung von Fugen geht zurück auf Jan Pieterszoon Sweelinck, ohne diesen Bezug besonders auszuweisen. Der Tritonus ist bei ihm nicht mehr verboten, und der Gebrauch von Ligaturen wird als Relikt einer früheren Notation verworfen; nur die Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* (☞) bleibt nach wie vor im Gebrauch. Stattdessen zeigt er Melismen durch ein neues Zeichen an, nämlich durch den Bindebogen, den er als eine italienische Neuerung betrachtet. In diesem Traktat gibt er die »Bocedisation« wieder auf und kehrt zur traditionellen Solmisation auf Hexachordsilben zurück. Zusätzlich vermittelt er eine Darstellung der Dur- und Mollskalen, die er vermutlich aus Gumpelzhaimers *Compendium musicae* (Augsburg 1591) übernommen hat. Crüger versuchte, die Hexachordtheorie zu vereinfachen: Ein *b*-Generalvorzeichen zeigt an, dass die Tonstufe *h* / *b* als *fa* gesungen werden soll; beim Fehlen dieses Generalvorzeichens soll sie als *mi* gesungen werden. Mit dieser groben Vereinfachung des alten Systems wird deutlich, dass Crüger einerseits von der Einfachheit des Oktavsystems profitierte, andererseits aber auch das altherwürdige Hexachord erhalten wollte. Ein solches System konnte der zunehmend chromatischen Musik des 17. Jahrhunderts jedoch kaum gerecht werden. Am Ende der *Synopsis* erwähnt Crüger die italienische Verzierungslehre und betont, dass alle Ornamente mit Geschmack angewendet werden sollen. Hier adaptiert Crüger auch Lippius' Theorie der Dreiklänge.

Sein nächster Traktat, *Quaestiones musicae practicae* (Berlin 1650), eine Revision der *Praecepta* (1625), erschien erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs. In dieser Schrift nahm Crüger einige der fortschrittlicheren Ansichten seiner früheren Jahre wieder zurück (so die Reihenfolge der Modi, die statt bei Ionisch wieder bei Dorisch beginnt). Weiter führte er die »repercussio« wieder ein, die er zuvor weggelassen hatte. Schließlich lehnte er auch die Praxis der »Bocedisation« ab, für die er sich 1625 so enthusiastisch eingesetzt hatte.

1654 publizierte Crüger eine Neuausgabe der *Synopsis*. Dieses Werk enthält zwei neue Abschnitte: einen zur *musica practica* und einen weiteren (auf Deutsch) zum *Basso continuo*. Außerdem fügte Crüger Ausschnitte aus den *Quaestiones* (1650) hinzu. Seine Abhandlung der Kompositionslehre ist hier grundlegend überarbeitet. Die Darstellung von »triades fictiles« – Dreiklänge der Tonarten Dis- / Es-Dur, A-Dur, H-Dur, h-Moll, B-Dur und b-Moll – entspricht aktuellen musikalischen Entwicklungen. H-Dur und Dis- / Es-Dur leitet er von dem Hyperäolischen und dem Hyperphrygischen ab. Diese Modi wurden seit Heinrich Glarean von den Musiktheoretikern abgelehnt, weil

sie eine verminderte Quinte enthalten. Crüger erklärt, dass solch eine »trias anarmonica« in einen harmonischen Akkord umgewandelt werden kann, indem ein Halbton der verminderten Quinte hinzugefügt wird. Der Dreiklang *h-d-f* wird dadurch zu *h-d-fis* und der Dreiklang *e-g-b* zu *dis-g-b* »korrigiert« (Crüger benutzt nicht die Bezeichnung *es*, die erst in den 1680er-Jahren in Gebrauch kam). Das Thema Transposition wird hier sehr viel ausführlicher als in früheren Schriften dargestellt, die nur Transpositionen um eine Quarte oder Quinte behandeln, indem sie ein zusätzliches *b*-Vorzeichen vorschreiben. Obwohl Crüger bemerkte, dass grundsätzlich eine Transposition um eine Sekunde, Terz oder um jedes beliebige Intervall möglich ist, dachte er vermutlich nicht wirklich daran, in die weit entfernten Tonarten zu transponieren, da diese in der Musik seiner Zeit nicht verwendet wurden. Seine Rechtfertigung für Transpositionen ist neu. Er behauptet, dass die Transposition in eine tiefere bzw. höhere Tonart die Musik entweder feierlicher oder lebhafter macht.

Das Kapitel über die *musica practica* in der *Synopsis* von 1654 geht (ohne Nennung des Autors) zurück auf die Darstellung der italienischen vokalen Verzierungslehre durch den Nürnberger Kapellmeister Johann Andreas Herbst (*Musica practica sive instructio pro symphoniacis*, Nürnberg 1642), der sein Wissen wiederum aus den Schriften von Michael Praetorius, Francesco Rognoni Taeggio, Adriano Banchieri und Ignazio Donati schöpft. Crügers Darstellung des Continuo stammt aus Praetorius' *Syntagma musicum* (Bd. 3, Wolfenbüttel 1619). Er betont die Nützlichkeit des Continuo für den Leiter des Chors oder des Ensembles, der nun einen Überblick (»compendium«) des musizierten Werkes vor Augen hatte, auch wenn das Ensemble in mehrere Chöre aufgeteilt war.

Kommentar • Crügers Theorietraktate, insbesondere die *Synopsis*, waren in ihrer Zeit einflussreich. Ihre eigentliche Bedeutung aber lag darin, dass in ihnen komplexe Ideen anderer, origineller Autoren (wie etwa Lippius) einem breiten Publikum vermittelt wurden, wenngleich erst nach entsprechender Modifizierung. Crügers Beharren auf modalen Theorien trug vermutlich zu deren bleibender Bedeutung in der deutschen Musiktheorie bis in das 18. Jahrhundert hinein bei. Bemerkenswert ist außerdem Crügers Vorstellung, dass Modi auf jeder Tonstufe stehen können und dabei immer noch als eigenständige originale Modi gelten, die nicht durch Transposition entstehen. Diese Idee verunklarte jedoch die Unterscheidung zwischen den auf jede Tonstufe transponierbaren Dur- und Molltonarten und dem System von zwölf Modi von Glareans *Dodekachordon* (Basel 1547). Diese Verwirrung wurde erst im frühen 18. Jahrhundert aufgelöst, als alle 24 Tonarten als gleichwertig anerkannt wurden.

Literatur M. Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, in: VfMw 7, 1891, 145–260 • E. Fischer-Krückeberg, Johann Crüger als Musiktheoretiker, in: ZfMw 12, 1930, 609–629 • Dies., Johann Crügers Chorbearbeitungen, ZfMw 14, 1932, 248–271 • O. Brodde, Johann Crüger. Sein Weg und sein Werk, Lpz. 1938 • B. V. Rivera, German Music Theory in the Early Seventeenth Century. The Treatises of Johannes Lippius, Ann Arbor 1980 • J. Lester, Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802, Stuyvesant 1989 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994, bes. 203–221 • C. Bunniers, Johann Crüger (1598–1662). Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchschöpfer, Bln. 2012

Grantley McDonald

Carl Czerny

School of Practical Composition

Lebensdaten: 1791–1857

Titel: School of Practical Composition; or, Complete Treatise on the Composition of all kinds of Music. Both in instrumental and vocal. From the most simple Theme to the Grand Sonata and Symphony; and from the shortest Song to the Opera, the Mass, and the Oratorio. Together with a Treatise on Instrumentation. The whole enriched with numerous practical Examples. Selected from the Works of the most Classical Composers of every Age. In three Volumes. Written, and by permission Dedicated to the Royal Academy of Music, in London, by Carl Czerny. Op. 600. Die praktische Übung krönt das theoretische Wissen. Translated, and preceded by a Memoir of the Author, and a Complete List of his Works, by John Bishop, of Cheltenham

Erscheinungsort und -jahr: London 1848

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 169 S. zzgl. vorangestellte Subskribentenliste (Bd. 1), [IV], 219 S. (Bd. 2), [IV], 166 S. (Bd. 3), engl.

Quellen / Drucke: Erstausgabe: C. Czerny, Die Schule der praktischen Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch der Composition aller Gattungen und Formen der bis jetzt üblichen Musikstücke, sowohl für die Instrumente, wie für den Gesang. Nebst der Lehre von der Orchesterinstrumentation mit zahlreichen Beispielen und Werken der besten Tonsetzer. 600tes Werk in 4 Theilen oder 3 Bänden, Bonn [1849/50] [einziges derzeit nachweisbares vollständiges Exemplar weltweit: NL-DHk, NMI 13 L 45 dl.1–3] • Nachdruck der englischen Ausgabe: New York 1979 • Digitalisat der englischen Ausgabe: SML

Lange Zeit galt die deutsche Originalversion der *School of Practical Composition* als verschollen. Erst Ende der 1960er-Jahre wurden die Nummern der Druckplatten aufgefunden, wodurch die in den *Musikalisch-literarischen Monatsberichten* (Bd. 1: Jg. 21, 1849, S. 158; Bd. 2: Jg. 22, 1850, S. 17; Bd. 3: ebd. S. 68) von Friedrich Hofmeister gemachten Veröffentlichungshinweise verifiziert werden konnten. (Dort ist das Werk Czernys allerdings statt als *Lehrbuch* als *Handbuch* bezeichnet.) Demnach verzögerte sich die deutsche Veröffentlichung, und die englische Ausgabe hat,

obgleich sie die (erweiterte) Übertragung der deutschen Originalversion ist, nach derzeitigem Erkenntnisstand (2017) als Erstausgabe des Werkes zu gelten. (Woher im HMT-Artikel *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform* [Hinrichsen 1997] die Angabe 1844 für die deutsche Publikation rührt, ist unersichtlich.) Nicht zuletzt erschwert den philologischen Befund, dass sich auf dem Titelblatt der englischen Ausgabe neben dem Hinweis auf die deutsche auch der Vermerk »at Paris by S[imon] Richault« findet. Eine französische Ausgabe ist jedoch nicht nachweisbar. Das Werk ist im handschriftlichen Katalog Robert Cocks', Czernys englischem Verleger, mit dem korrekten deutschen Titel verzeichnet. Die Titelangabe *Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre*, die sich noch in der zwölften Auflage des *Riemann Musiklexikons* (Gurlitt 1959, S. 358) sowie in der aktuellen Auflage der *MGG* (Wehmeyer 2001, Sp. 226) findet, geht offenbar auf die elfte Auflage des *Riemann Musiklexikons* (Einstein 1929, S. 362) zurück, die als Quelle einen nicht näher bezeichneten »Katalog von op. 1–798« der Werke Czernys angibt (ebd.). Möglicherweise handelt es sich um denselben Werkkatalog, den John Bishop ins Englische transferierte. Dort gibt es allerdings keine Titelabweichung.

Bishops Hinweis, Czerny habe bereits 1837 anlässlich einer Konzertreise nach London und der englischen Publikation von op. 500 auch Vereinbarungen zu op. 600 getroffen, sowie der Umstand, dass andere Werke mit Opuszahlen um die Nummer 600 herum im Jahr 1840 veröffentlicht wurden, haben William S. Newman (1967) dazu bewogen, die Abfassung des Werkes zwischen 1837 und 1840 anzusetzen. Für eine deutlich frühere Abfassung vor dem Publikationszeitpunkt spricht auch der (zumindest) in der englischen Ausgabe beigegebene Anhang (Bd. 3, S. 164 ff.), der in Ergänzung durch Bishop Saxhörner aufführt, welche 1840 erfunden und erstmals 1844 (von Hector Berlioz in *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*) erwähnt werden. (An anderer Stelle hat Bishop auf Geheiß Czernys protestantische Kirchenlieder eingefügt, vgl. Bd. 2, S. 213 ff.)

Die Datierungsfrage gewinnt besondere Relevanz vor dem Hintergrund der Entwicklung der Theorie der Sonatenform im 19. Jahrhundert. Czernys *Schule* steht damit möglicherweise nicht nur inhaltlich, sondern auch zeitlich zwischen den Abhandlungen Anton Reichas, die Czerny in einer zweisprachigen Ausgabe ins Deutsche übertrug (Wien 1832), und der *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolf Bernhard Marx, in deren zweitem Band (Leipzig 1838; eine 2., vermehrte und verb. Ausg. erschien 1842) die Sonatenform erörtert wird. (Nachrangig erscheint demgegenüber der Prioritätsanspruch auf den Terminus selbst, den vermutlich Marx erstmals 1824 in

der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* verwendet hat [vgl. Hinrichsen 1997].)

Zum Inhalt • Czernys op. 600 besteht aus zwei Teilen: einer Formen- (Bd. 1 und 2) und einer Instrumentationslehre (Bd. 3). In Anlehnung an Reicha (*Traité de mélodie*, Paris 1814, S. 58) und mit dem erkennbaren Versuch, diesen von seiner Kritik auszunehmen, beanstandet Czerny, dass bisherige theoretische Schriften (mit Blick auf Reicha: »no treatise on thorough bass«, Bd. 1, S. III) es versäumt hätten, die formale Gestaltung der gebräuchlichen Gattungen darzulegen. Dadurch erklärt sich der Titelzusatz »praktisch«: Freilich seien Studien in Generalbass und Kontrapunkt unerlässlich und würden hier uneingeschränkt vorausgesetzt. Gleichwohl gehe es aber letztlich darum, angehenden Komponisten den Weg zu den konkreten musikalischen Spezies zu weisen. Czerny paraphrasiert das dem Titel beigegebene Motto: »the way pointed out to the young composer of disposing his ideas, and *practically* employing his theoretical knowledge, in order to produce, in a correct form, and agreeably to classical models, all kinds of musical compositions« (ebd.). Czerny folgt damit erneut Reicha, der die Form als »Hülse« begreift, die den thematischen Einfall und dessen Entwicklung aufnehme (A. Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von C. Czerny, Wien 1832, S. 477). So kann für Czerny ein jedes neues Werk originell sein, ohne dass es dies in formaler Hinsicht zu sein bräuchte (vgl. Bd. 1, S. 1). Im Vergleich zu Marx, der zudem die Entsprechung von Form und Inhalt betont (vgl. *Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1838, Bd. 2, S. 3), bleibt Czerny weit stärker einer Kasuistik verhaftet, die an Exempeln zunehmender Komplexität etwas zu zeigen sucht. In der Tradition älterer Traktate stehend ist das gewählte Beispiel stets implizite Theorie, welche durch einen analytischen Kommentar um die explizite Theorie ergänzt wird. Infolgedessen ist der Anteil der Noten bisweilen deutlich höher als der des Textes.

Aufgrund seiner Universalität (Bd. 1, S. 3) bildet das Klavier den Ausgangspunkt des Lehrgangs: Czerny unterscheidet im Bereich der Instrumentalmusik Werke a) für Klavier allein, b) mit Begleitung des Klaviers, c) Werke für andere Instrumente, d) Orchesterwerke und e) Orgelwerke; im Bereich der Vokalmusik Werke f) mit Klavierbegleitung, g) ohne jegliche Begleitung und h) mit Begleitung anderer Instrumente oder des Orchesters (Bd. 1, S. 2 f.). Jede dieser Kategorien führt Czerny durch Unterkategorien weiter aus, die ihrerseits wieder Unterkategorien erhalten können.

Czernys Verständnis von Form ist umfassend und verknüpft verschiedene Aspekte der Formtheorien um 1800, darunter die Kadenzordnung (vgl. bei Heinrich Christoph Koch), die versgebundene Taktgruppenordnung bzw. -symmetrie (vgl. bei Jérôme-Joseph de Momigny), die Folge

von thematischen Prägungen (vgl. bei Francesco Galeazzi) und deren Entwicklung (vgl. bei Reicha). Allerdings kommt bei größeren Formen – wie schon in den Zusätzen zu Reichas *Lehrbuch* – dem harmonischen Verlauf eine größere Aufmerksamkeit zu. Der Lehrgang beginnt mit einfachen Vierern und deren Vielfachen, anhand derer – in heute gebräuchlicher Terminologie – One-part-form, Binary, Rounded Binary und Ternary exemplifiziert werden. In der Mehrzahl stammen die Beispiele von Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Jedoch zitiert Czerny u. a. auch Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti und Daniel-François-Esprit Auber (Gesangstexte sind ggf. eliminiert) und die englische Nationalhymne. Die zeitgenössische Klavierliteratur reicht bis Johann Nepomuk Hummel und John Field. Bei den extemporierten Formen greift Czerny auf seine entsprechenden Opera 200 und 300 zurück.

Einen vergleichsweise großen Raum nimmt Czernys Besprechung der Sonate ein (Bd. 1, S. 33–81). Als Standard gilt ihm die Viersätzigkeit: [Introduktion]-Allegro, Andante oder Adagio, Menuett oder Scherzo, Rondo oder Finale. Der Kopfsatz und dessen harmonischer Bauplan bilden den Schwerpunkt der Ausführungen. Im Wesentlichen rekapituliert und ergänzt Czerny dabei die von ihm in seiner Übertragung von Reichas *Lehrbuch* nur als Kommentar beigegebenen Einschätzungen. Die Gesamtform beschreibt Czerny als zweiteilig, deren zweiter Teil wiederum in zwei Teile zerfällt (so auch schon in Kochs *Versuch einer Anlei-*

tung zur Composition, Bd. 3, Leipzig 1793). Der erste Teil (Exposition) ist in sich fünfteilig: »principal subject« – »continuation or amplification, together with a modulation« – »middle subject in this new key« – »new continuation of this middle subject« – »final melody« (Bd. 1, S. 33). Hatte Czerny in seiner Ausgabe von Reichas *Lehrbuch* (Reicha 1832, S. 317–339) einem eigenen Sonatinen-Satz den harmonischen Auszug von Beethovens op. 53, 1. Satz vergleichend gegenübergestellt, so dient nunmehr der 1. Satz aus Mozarts KV 381 als Vorlage einer Rekomposition auf identischer harmonischer Grundlage (Bd. 1, S. 43 ff.). (Dieses Verfahren findet man auch bei Johann Gottlieb Portmann mit Mozarts KV 284, 1. Satz, in: *Leichtes Lehrbuch [...] der Harmonie, Composition und des Generalbasses*, Darmstadt 1789, Anh. S. 43 ff.) Eine alternative Taktgruppe im 1. Satz von KV 381, welche statt des Halbschlusses der Haupttonart den der Nebentonart als Mittelzäsur herbeiführt (vgl. unten Nbsp. 1), verweist auf die noch bei Franz Schubert gängige Alternative in Dur-Sätzen, die Dominanttonart als Nebentonart einzuführen (die bei Marx zur problematischen Unterscheidung zwischen Sonatinen und Sonaten herangezogen wird).

Zeigende Methode und »ästhetische Fundierung« (Cahn 1986) seines Lehrwerks werden insbesondere deutlich, wenn Czerny auf den Zusammenhalt des gesamten Sonatenzyklus zu sprechen kommt. Da sich Nähe und Differenz der Rahmensätze nur schwer in Worte fassen ließen, begnügt sich Czerny mit einer Gegenüberstellung

Nbsp. 1: C. Czerny, »extension« von W. A. Mozart, Sonate für Klavier zu vier Händen, KV 381, 1. Satz, als Rekomposition des Notentexts im Anschluss an Takt 13 des Originals, *School of Practical Composition*, 1. Bd., S. 42

der Incipits der Anfangs- und Finalsätze mehrerer Sonaten von Haydn bis Hummel.

Mit dem Entschluss, dem Werk eine Instrumentationslehre beizugeben, reagiert Czerny auf die klanglichen Veränderungen der Orchestermusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die durch Neuentwicklungen im Instrumentenbau und die zunehmende Größe der Orchester möglich wurden. Czerny belässt es weder bei einer Besprechung der einzelnen Instrumente und ihrer Spielweisen (wie z. B. Jean-Georges Kastner in *Grammaire musicale*, Paris 1837), noch folgt er Reicha darin, die Instrumentation aus dem harmonischen Satz abzuleiten. Vielmehr zielt er dezidiert auf Trennungs- und Mischungsmöglichkeiten der Orchestergruppen ab, wie bereits einzelne Überschriften verdeutlichen: »Of unusual combinations of different instruments« (Bd. 3, S. 36 ff.), »On the employment of all the wind instruments as a separate mass, and of their union with the Quartett in *tutti* passages« (Bd. 3, S. 50 ff.). Anders als Berlioz in seinem *Grand Traité d'instrumentation* führt Czerny keine zeitgenössischen Beispiele an, sondern wiederum vorwiegend solche von Beethoven. Die seinerzeit gängige Kritik am lärmenden Orchester (vgl. François-Joseph Fétis, *Manuel des Compositeurs*, Paris 1837) scheint er zu teilen. Wie schon bei der Erörterung von Form ist erneut der holistische Begründungszusammenhang auffällig: »No composition therefore will ever produce a good effect, which contains too much detail, too many different parts, an overladen accompaniment, too quick change of chords, and a harmony whose inner parts overpower the melodic ideas. [...] And also that, in a union of the full powers of the Orchestra, we remain simple and clear« (Bd. 3, S. 22). Ein konservativer, der deutschen Tradition verhafteter Zug zeigt sich daran, dass Ventilhorn und -trompete keine Erwähnung finden.

Kommentar • Es ist wohl der vergleichsweise geringen Verbreitung durch das Fehlen von Neuauflagen geschuldet, dass Czernys op. 600 im deutschen Sprachraum nahezu keine und im englischen Sprachraum nur eine geringe Rezeption erfahren hat. Zudem hat sich der Wert einer Quelle im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend an der von ihr geprägten Terminologie und ausdrücklichen Systematik orientiert. In diesem Sinne musste der deiktische Ansatz Czernys als unvollkommen gelten. (Dass Czerny anhand eines [in Tonart und Stufengang an Beethovens op. 35 angelehnten] Vierrers in 35 [!] Variationen ein Kompendium unterschiedlichster Typen und Verfahren der Variation ausbreitet, blieb so ungewürdigt.) Dort, wo eine Rezeption stattfand, hat die Fixierung auf die Entwicklung der Sonatentheorie den Fokus verengt. Wohl auch deshalb fand die Instrumentationslehre trotz ihrer progressiven Tendenzen in der Forschung bislang überhaupt keinen Nachhall.

Literatur A. Einstein (Hrsg.), Art. Czerny, Carl, in: Riemann Musiklexikon (¹1929), 362–363 • W. Gurlitt (Hrsg.), Art. Czerny, Carl, in: Riemann Musiklexikon P1 (¹²1959), 358 • W. S. Newman, [Letter from William S. Newman], in: JAMS 20, 1967, 513–515 • B. P. V. Moyer, Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century. With Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form, Diss. Stanford Univ. 1969 • P. Cahn, Carl Czernys erste Beschreibung der Sonatenform (1832), in: Mth 1, 1986, 277–279 [zu den Zusätzen in Reicha 1832] • H.-J. Hinrichsen, Art. Sonatenform, Sonatenhauptsatzform, in: HMT (1997), <<https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • G. Wehmeyer, Art. Czerny, Carl, in: MGG2P 5 (2001), 221–233

Stefan Rohringer

Carl Dahlhaus Untersuchungen

Lebensdaten: 1928–1989

Titel: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität

Erscheinungsort und -jahr: Kassel 1967

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 298 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Kassel ²1988 • Edition: Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, Bd. 3: Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert. 18. Jahrhundert, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2001, 9–307 • Übersetzungen: Studies on the Origin of Harmonic Tonality, übers. von R. O. Gjerdingen, Princeton 1990 • La Tonalité harmonique. Étude des origines, übers. von A.-E. Ceulemans, Lüttich 1993

Die *Untersuchungen* stellen die umfangreichste Arbeit von Carl Dahlhaus auf dem Gebiet der Musiktheorie dar. Mit Blick auf bald 1000 Jahre Musikgeschichte untersucht er in einer (seit Hugo Riemann nicht mehr erreichten) Breite und Intensität kompositorische Verfahren, satztechnische Regeln, harmonische Phänomene und musiktheoretische Erklärungsansätze, um anhand der Befunde die langfristige Ablösung der Modi durch das System der (von Dahlhaus erstmals so genannten) »harmonischen Tonalität« nachvollziehen zu können. Zugleich zeigt Dahlhaus einen methodischen Weg auf, wie die Entstehungsgeschichte eines Gegenstandes mit Systemcharakter unter den Bedingungen einer modernen historischen Musikwissenschaft geschrieben werden kann. Innerhalb seiner Auseinandersetzung mit Musiktheorie, die in den 1950er- und 1960er-Jahren einen Forschungsschwerpunkt von Dahlhaus darstellte, bilden die *Untersuchungen* die Mitte, die von zahlreichen Aufsätzen sowie diversen MGG-Artikeln flankiert wird. Das gesamte Dahlhaus'sche Schrifttum aus dieser Phase ist für die deutsche Musiktheorie in nicht zu unterschätzender Weise prägend gewesen.

Zum Inhalt • Das Buch hat vier Teile. 1. »Theorie der harmonischen Tonalität«: Dahlhaus sammelt und integriert

die Erkenntnisse, die er in unterschiedlichen Theorien vorfindet, zu einem Bild von harmonischer Tonalität als einem System von Akkordbeziehungen. 2. »Intervallsatz und Akkordsatz«: Dahlhaus interpretiert diverse satztechnische, kompositorische oder tonale Phänomene des 9. bis 17. Jahrhunderts im Hinblick auf ihre Bedeutung für die jeweils eigene Zeit und für die Entstehung der harmonischen Tonalität (z. B. Harmonik des 15. Jahrhunderts, Satztypen und -formeln, Dissonanztechnik im 17. Jahrhundert, Generalbass-Harmonik). 3. »Modus und System«: Er arbeitet die Veränderungen heraus, die sich im 16. und 17. Jahrhundert im Hinblick auf das Tonsystem, das Verhältnis zwischen Tonart und Skala, die Modusdarstellung in der Mehrstimmigkeit und die Klauseldisposition ereigneten, um u. a. einen Begriff vom Zustand »zwischen« (S. 210) Modalität und Dur-Moll-Tonalität zu gewinnen. 4. »Analysen«: Dahlhaus belegt einige seiner zuvor aufgestellten Thesen anhand detaillierter Corpus-Analysen (Motetten von Josquin Desprez, Frottolen von Marchetto Cara und Bartolomeo Tromboncino sowie Madrigale von Claudio Monteverdi).

Ausgangspunkt der Untersuchungen bilden eine explizite und eine implizite Prämisse: Explizit erklärt Dahlhaus, dass eine Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts möglich sei, weil harmonische Tonalität zu einem historischen Gegenstand geworden sei. Implizit setzt er voraus, dass harmonische Tonalität in wesentlichen Teilen musiktheoretisch erschlossen sei und dass mit den Ausführungen von Jean-Philippe Rameau, Simon Sechter, Riemann, August Halm und Ernst Kurth angemessene (wenn auch auf einzelne Aspekte beschränkte) Darstellungen vorlägen, die (wenn man theorieimmanente Ungereimtheiten beseitigt) eine Entwicklung eigener Theorien entbehrlich machen.

Aus den Schriften der genannten Autoren destilliert Dahlhaus u. a. folgende, für die harmonische Tonalität konstitutive Auffassungen: dass der Bass als tragende Stimme, dass eine imperfekte Konsonanz und ein Akkord als unmittelbare Einheit, dass die vertikale Vertauschung von Akkordtönen als Umkehrung, dass ein Intervall als Komplementärintervall zu einem anderen, dass der vormalige Unterschied zwischen konsonanten und dissonanten Tönen als Unterschied zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen und dass die Kadenz als Tonartdarstellung verstanden werde, dass zwischen realem und Fundamentbass, zwischen drei harmonischen Funktionen und zwischen differenten (Quinten und Sekunden) und indifferenten Fundamentbewegungen (Terzen) zu unterscheiden sei.

Die zentrale These des Buchs lautet: Harmonische Tonalität ist aus einem Zusammenschluss der genannten Auffassungen zu einem System erwachsen. Jede einzelne Auffassung ist jedoch nicht für die Tonalität entstanden,

sondern unabhängig von ihr und bisweilen lange vor ihrem Beginn. Die Vorgeschichten solcher Auffassungen zeigt Dahlhaus u. a. am Beispiel der Akkordeinheit, der Umkehrung, der Bassbezogenheit und der »Akkorddissonanz«. Wechselnde Auffassungen beobachtet er an satztechnischen Konstellationen wie der Kadenz und verschiedenen Sequenzmodellen, die über Jahrhunderte hinweg tradiert worden sind.

Aus der These folgt methodisch, dass weder einzelne satztechnische Konstellationen noch einzelne (der genannten) Auffassungen als Merkmale für Tonalität verstanden werden dürfen, sondern dass aus der Zusammenschau musikalischer und musiktheoretischer Zeugnisse erschlossen werden muss, ob im Hinblick auf das Verständnis einer bestimmten Zeit vom harmonisch-tonalen System ausgegangen werden darf. In Ermangelung eindeutiger Merkmale kann Dahlhaus selbst den Beginn der Tonalität lediglich in einem Zeitraum zwischen dem frühen 15. und späten 17. Jahrhundert ansetzen.

Kommentar • Die beeindruckende Fülle und Dichte der Informationen sowie die Klarheit und Schärfe der Überlegungen haben zur Nachwirkung der *Untersuchungen* wesentlich beigetragen. Vor allem bietet Dahlhaus mit der These vom Zusammenwachsen unabhängiger Teilmomente zum System ein Geschichtsmodell an, das die Wirklichkeit des 15. bis 17. Jahrhunderts zu treffen scheint und sich dabei jeglicher teleologischen Implikationen enthält. Schließlich hat Dahlhaus ein verstärktes Interesse an musiktheoretischen Fragen dadurch geweckt, dass er ein lebendiges, an Widersprüchen und Ungereimtheiten reiches Bild der Geschichte zu entwerfen vermochte, wenn er etwa die Verstrickung von Musiktheoretikern in obsoletere Denkgewohnheiten aufzeigt.

Dahlhaus hat mit den *Untersuchungen* eine Entwicklung seiner Zeit gefördert, nämlich die Musiktheorie als Gegenstand der historischen Musikwissenschaft zu erschließen. Diese spiegelt sich in der reichen Produktion an musiktheoretischen Studien der folgenden Jahrzehnte bis heute wider. Manche Arbeiten – etwa zum Tonartenverständnis oder zu dessen Wandel (Well 1999) – stehen den *Untersuchungen* inhaltlich nahe, andere konzentrieren sich auf einzelne Traditionen von musiktheoretischen Schriften, etwa auf die Geschichte der Kontrapunkt-, Generalbass- oder Harmonielehren. Viele dieser Studien flossen in die *Geschichte der Musiktheorie* (hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt ab 1985) ein, mit deren Erarbeitung drei Jahre nach Erscheinen der *Untersuchungen* begonnen wurde. Ein Projekt von der Größe der *Untersuchungen* hat allerdings kein einzelner Autor mehr unternommen.

Das Fach Musiktheorie an den Musikhochschulen hat sich durch die *Untersuchungen* und das von ihr ausgehende

Denken geradezu von einer Disziplin in Satzlehre zur Lehre von historischen Kompositionstechniken gewandelt. In der *Harmonielehre* von Diether de la Motte nimmt diese Veränderung zum ersten Mal deutliche Gestalt an. (Die Zahl der musiktheoretischen Lehrbücher mit historischer Ausrichtung ist inzwischen erheblich gewachsen.) Folgenreich war Dahlhaus' Unterscheidung zwischen Intervallsatz und Akkordsatz. Christian Möllers wies darauf hin, dass die primär kontrapunktische Regelung, durch die sich Intervallsätze von Akkordsätzen unterscheiden, die Jahrhunderte nach der Modalität in viel größerem Maße überdauert habe, als es Dahlhaus angenommen hat (Möllers 1987). Die Einsicht, dass der Konnex in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts durch andere als funktions-theoretische Prinzipien begründet wird, regte u. a. zur Beschäftigung mit satztechnischen Modellen an, die bis heute andauert (Fuß / Schwab-Felisch 2007).

Gereizt reagierte Bernhard Meier auf Dahlhaus' Gewohnheit, die Aussagen historischer Autoren ohne Scheu nach ihrer sachlichen Angemessenheit zu beurteilen. Dem Hinweis von Meier, dass die Theoretiker des 16. Jahrhunderts den Vorrang der Tenorstimme bei der Modusbestimmung postuliert hätten, hielt Dahlhaus entgegen, dieses Postulat sei schon damals obsolet und der kompositorischen Wirklichkeit nicht mehr angemessen gewesen.

Kritisch zu sehen ist der den *Untersuchungen* zugrunde liegende eingeschränkte Begriff von harmonischer Tonalität. Im Wesentlichen folgt Dahlhaus der Riemann'schen Position, die das Phänomen der Stimmführung gänzlich ausblendet. Jene umfassende Theorie der harmonischen Tonalität, die Dahlhaus als bereits geschrieben betrachtet hat, gibt es noch nicht.

Literatur B. Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974 • C. Möllers, Der Fauxbourdonsatz in der klassischen Harmonik dargestellt an einem Thema von Mozart, in: Mth 2, 1987, 111–128 • H. Well, Kompositorische Grundlagen im Wandel. Studien zur Veränderung des Tonalitätsbegriffs im 17. Jahrhundert am Beispiel der Musik für Tasteninstrumente, Kiel 1999 • M. Polth, Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik. Über die Sonderrolle der Musiktheorie, in: Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. Kgr. Ber. Dresden 2001, hrsg. von L. Holtmeier, M. Polth und F. Diergarten, Agb. 2004, 53–60 • Satzmodelle, hrsg. von H.-U. Fuß und O. Schwab-Felisch, in: ZGMTH 4, 2007, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/ausgabe-4-1-2007/inhalt.aspx>> • B. Meier, Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Kassel 2017 • Dahlhaus und die Musiktheorie. Kgr. Ber. München 2012, hrsg. von S. Rohringer, in: ZGMTH Sonderausgabe, 2016 <<http://www.gmth.de/zeitschrift/Dahlhaus-Musiktheorie/inhalt.aspx>>

Michael Polth

Johann Friedrich Daube *Der Musikalische Dilettant*

Lebensdaten: 1733–1797

Titel: Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwey- und mehrstimmigen Sachen: sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons: der einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt, und durch ausgesuchte Beyspiele erklärt

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1773

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 334 S., dt.

Quellen / Drucke: Verwandte Publikationen Daubes: Der Musikalische Dilettant: Eine Abhandlung der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der 2-, 3- und mehrstimmigen Sachen, sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Canons, der einfachen und Doppelfugen deutlich vorträgt, durch ausgesuchte Beispiele erläutert, Wien 1770 • Der Musikalische Dilettant: Eine Abhandlung des Generalbasses durch alle 24 Tonarten, mit untermengten Opernarien, etc. Solis, Duetten und Trio für die meisten Instrumenten, Wien 1771 • Edition: Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. C. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe, hrsg. von U. Kaiser, Berlin 2007, 3482–3835 [digitaler Neusatz auf CD-Rom und Faksimile] • Übersetzung: The Musical Dilettante. A Treatise on Composition, übs. und hrsg. von S. P. Snook-Luther, Cambridge 1992 [Rev. der zweibändigen Ausg. Ann Arbor 1979] • Digitalisat: BSB

Daubes Laufbahn, die ihn, teils unter widrigen Umständen, u. a. nach Stuttgart und Augsburg, schließlich nach Wien verschlug, führt die publizistische Tätigkeit des reflektierenden Theoretikers mit der Praxiserfahrung des Berufsinstrumentalisten zusammen (zur Biographie Daubes und den Schwierigkeiten ihrer Rekonstruktion vgl. Karbaum 1968/69, S. 7–45). Unter dem Titel *Der Musikalische Dilettant* lancierte er insgesamt drei Publikationen (1770, 1771, 1773), von denen die hier besprochene dritte in der Forschung die meiste Beachtung gefunden hat. Sie ist Teil eines mehrteiligen Editionsprojekts, das außerdem eine Generalbasslehre (1770/71) und eine Melodielehre (1798) enthält (vgl. Karbaum 1968/69, S. 112 ff.; Diergarten 2008, S. 300).

Zum Inhalt • Das ambitionierte Vorhaben, dem das Werk seinen Titel verdankt, wird im »Vorbericht« erläutert: Die »angenehme Wissenschaft« der Composition soll dem »Liebhaber« so nahegebracht werden, dass er sie selbst »zu seinem Vergnügen« treiben könne (S. 2). Inhaltlich bietet Daubes Buch, wie nicht zuletzt die zahlreichen, ausführlich kommentierten Notenbeispiele veranschaulichen, eine am Vorbild zeitgenössischer Instrumentalmusik orientierte Unterweisung im »freien Satz«. Zur theoretischen Grundlage, zu deren Studium der Autor dem Leser seine Generalbasslehre nahelegt, dient eine an Jean-Philippe Rameau gemahnende Rückführung sämtlicher Stimmführungsphänomene auf das Wechselspiel der »drey Akkorde«

(S. 25) Tonika (der »herrschende Akkord«, S. 41), Quintsextakkord der IV. Stufe und Septakkord der V. Stufe.

Den Hintergrund seiner Darstellung bildet eine aufklärerisch-empfindsam geprägte Wirkungspoetik; zum »Endzweck« der Musik, auf den die satztechnischen Unterweisungen wiederholt Bezug nehmen (vgl. etwa S. 16 f. und 98), werden Rührung (S. 4) und »Aufmunterung« (S. 16) des Hörers erklärt. Als ästhetisches Ideal gilt »Natürlichkeit« der Gestaltung (vgl. etwa S. 63), als deren satztechnisches Korrelat die Harmonisierung einer sanglich »fließenden« (S. 9) Oberstimmenmelodie gemäß der »natürlichen Folge der drey Akkorde« (S. 51). Die Komplexität von streng polyphonen Formen – »Ueberbleibseln des Alterthums« (S. 187) – wird demgegenüber als »künstlich« bezeichnet (S. 41), nicht allerdings im Sinne einer Ablehnung als wider-natürlich, sondern, im Falle ästhetischen Gelingens, einer Vereinigung von »Kunst und Natur« (S. 64). Wiederholt weist Daube darauf hin, wie die entsprechenden Satztechniken auch in zeitgenössischer Musik gewinnbringend anzuwenden seien: »Die Kunst der Alten kann noch heutiges Tages genützet werden, wenn sie nur mit dem Geschmack der itzigen Zeiten verknüpft ist« (S. 253). Grundsätzlich wird Kontrapunktik als nachträgliche Polyphonisierung eines harmonisch konzipierten Satzbilds begriffen (vgl. S. 67), bei der das Primat der Oberstimmenmelodie seine Gültigkeit behält (vgl. S. 71). Entsprechend setzt Daubes Konzept des mehrstimmigen Satzes mit der vertikalen Kombination von Einzeltönen nach Maßgabe der »drey Akkorde« an; der linearen Aufeinanderfolge der Akkordtöne wird dann durch die Verwendung von »durchgehenden Noten« (S. 27), also Durchgängen und Wechselnoten, Vorhalten und Antizipationen, melodische Qualität verliehen.

Nach einem 1. Hauptstück (»Von der Harmonie überhaupt«), das die »Wirkung der Harmonie« (S. 4) unter satztechnischen und instrumentatorischen Gesichtspunkten behandelt, werden im 2. bis 6. Hauptstück Grundregeln der Stimmführung und ihre Anwendung im zwei- bis fünf- und mehrstimmigen Satz dargestellt. Neben der »natürlichen und ungekünstelten [...] Setzkunst« (S. 64) wird dabei auch die Polyphonie in ihren Grundzügen entfaltet. Das harmonische Schema der »drey Akkorde« wird nach und nach erweitert, etwa durch Modulation, Trugschluss (»falsche Kadenz«, S. 51) und chromatische Akkorde. Hinweise etwa zu Instrumentation und Formgestaltung ergänzen die Darstellung, häufig konkret gattungsbezogen und mit ausführlicher Berücksichtigung der Komposition für Orchester. Das Muster des Wiener klassischen Stils wird in Passagen wie jener zur »Symmetrie« der formalen Gestaltung besonders deutlich (S. 81 f.). Im 7. Hauptstück wird der Begriff der »Variation« (S. 137) beleuchtet, der die melodische Diminution linearer Gerüststrukturen bezeichnet.

Insofern es die »Variationskunst« u. a. als Mittel zur geschickten »Erfindung einer Melodie« (S. 150) darstellt, leitet dieses Kapitel über zu den verbleibenden Hauptstücken, die sich den Phänomenen der Imitation (8. »Von der Nachahmung«) und des doppelten Kontrapunkts (11.) sowie den polyphonen Gattungen Kanon (9.), Fuge (10.) und Doppelfuge (12.), und damit Techniken der melodisch selbstständigen Linienführung widmen. Insgesamt tritt im zweiten Teil des Buchs die Lehre von den »drey Akkorden« gegenüber dem reinen Intervallsatz in den Hintergrund.

Kommentar • Daubes *Musikalischer Dilettant* ist ein wichtiges Dokument für den musiktheoretischen Diskurs des späteren 18. Jahrhunderts, nicht zuletzt aufgrund der unmittelbaren Bezugnahme auf die zeitgenössische kompositorische Praxis, etwa auf Merkmale der Formbildung in sinfonischen Werken der zweiten Jahrhunderthälfte. Auf prägnante Weise bezeugt das Werk jene historische Entwicklung, in deren Verlauf überkommene Konzepte wie Kontrapunkt- und Generalbasslehre durch die Interpretation des satztechnischen Geschehens als Folge von Akkordprogressionen überformt werden. Bei den Zeitgenossen rief es gleichwohl nur ein geringes Echo hervor (vgl. Karbaum 1968/69, S. 180), und auch in der Forschung ist das Buch bislang nur auf gelegentliches Interesse gestoßen. Zwar wies Benary 1961 (S. 140) auf die bis dahin »nahezu unbeachtet gebliebene« Schrift hin; seine Anregung jedoch, sich mit diesem »hoch bedeutenden« Werk auseinanderzusetzen, rief, außer in der wichtigen Monographie Karbaums (1968/69), wenig Resonanz hervor. Diergarten hat 2008 erneut auf das Werk als Teil von Daubes Kompositionslehre aufmerksam gemacht, die er (vgl. S. 299) nicht nur als bedeutendstes Produkt der Wiener Musiktheorie zwischen Johann Joseph Fux und Johann Georg Albrechtsberger würdigt, sondern als ambitioniertesten Versuch einer freien Satzlehre im 18. Jahrhundert überhaupt.

Literatur P. Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz. [1961], 132–140 • M. Karbaum, Das theoretische Werk Johann Friedrich Daubes. Der Theoretiker J. F. Daube. Ein Beitrag zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Diss. Univ. Wien 1968/69 • F. Diergarten, Anleitung zur Erfindung. Die Kompositionslehre Johann Friedrich Daubes, in: Mth 23, 2008, 299–318

Kilian Sprau

Siegfried Wilhelm Dehn

Harmonielehre

Lebensdaten: 1799–1858

Titel: Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1840

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 316, 48 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Bln. ²1860 [marginal verändert; postum veröff.] • Digitalisat: BSB

Siegfried Wilhelm Dehn gehört zu jenen Musiktheoretikern der Zeit um 1850, die sich nicht primär als Komponisten, sondern als Musikhistoriker verstanden. Seit 1842 Leiter der neu gegründeten Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin, sammelte Dehn – teils für sich selbst, teils für die Bibliothek – Werke v. a. des 16. Jahrhunderts, gab Kompositionen von Orlando di Lasso, aber auch von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts heraus, leitete in den Jahren 1842 bis 1848 die Musikzeitschrift *Cäcilia* und wurde 1849 zum Professor an der Akademie der Künste ernannt. Theorieunterricht hatte Dehn bei Bernhard Klein erhalten, von dem er die Idee einer gleichsam historisch informierten Musiktheorie übernahm. (Klein war erster Theorielehrer an der in den 1820er-Jahren gegründeten Berliner Kirchenmusikschule und hatte als dortiger Bibliothekar Zugang zu vielen älteren musiktheoretischen Schriften, die u. a. aus dem Nachlass Johann Nikolaus Forkels stammten.)

Die mangelnde eigene kompositorische Prägung und die starke historische Orientierung schlugen sich unmittelbar in der *Harmonielehre* nieder: zum einen in einer Fülle von Exkursen über ältere musiktheoretische Literatur, zum anderen in einer Lehrmethode, deren Übungen sich auf das Spiel von Generalbässen und die Anfertigung von kurzen Tonsätzen beschränkten. Damit verbunden war ein Misstrauen gegenüber physikalisch-akustischen wie mathematischen Grundlagen der Musik, weshalb das Buch nach Dehns Aussage auf der »Analyse der praktischen Meisterwerke älterer und neuerer Zeit« (S. VI) beruhte und die musikalische »Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre« (S. VII) propagiert wurde.

Zum Inhalt • Wie der Titel des Buches andeutet, unterteilt Dehn seine *Harmonielehre* in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Der theoretische Teil, der 24 Paragraphen und etwas weniger als die Hälfte des Textteils umfasst, handelt Grundlagen ab: Beginnend mit Abschnitten zur Tonbenennung und Tonschrift, zu Tonsystem und Tonleiter sowie zur Einteilung der Intervalle, die oft mit umfangreichen musiktheoriegeschichtlichen Exkursen verbunden sind (S. 6–87, §1–8), folgt als zentraler Teil eine »Classification der Akkorde« (S. IX, S. 95 ff., §9 ff.). Unterschieden wird in einem verzweigten System zwischen leitereigenen und leiterfremden Akkorden, zwischen vollkommenen und unvollkommenen Akkorden sowie zwischen Haupt- und Nebenakkorden. Schließlich gibt es noch die Kategorien Stamm- bzw. Grundakkorde, Umkehrung der Stammakkorde sowie »Akkorde, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen« (S. 96).

Dehn kennt nur zwei Elemente der Hauptakkorde einer Tonart, aus denen er alle übrigen Akkorde ableitet: den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart (in C-Dur also *c-e-g*) sowie den unvollkommenen Dreiklang auf dem Leitton der Tonart (in C-Dur also *h-d-f*; beide Akkorde können durch Terzschichtung erweitert werden, wodurch auch ersterer zu einem unvollkommenen Hauptakkord wird). Unvollkommene Hauptakkorde »sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, in Folge welcher sie nothwendig einen andern Akkord nach sich ziehen« (S. 98), sie müssen also aufgelöst werden.

Originell ist die Verwendung des Begriffs der Dissonanz, die in doppelter Weise erfolgt: Neben dem üblichen Gebrauch (im Hinblick auf Intervalle) führt Dehn auch die Kategorie der »Dissonanzen einer Tonart« (S. 102) ein. In C-Dur sind die Töne *c, e, g, a* bezogen auf den Grundton *c* Konsonanzen, die übrigen Töne *d, f, h* Dissonanzen, sodass der diatonische Tonvorrat entweder Akkorde hervorbringt, die 1. nur Konsonanzen enthalten und daher vollkommen sind (den Hauptakkord C-Dur und den als terzverwandt klassifizierten Nebenakkord a-Moll), die 2. nur Dissonanzen enthalten (den Hauptakkord *h-d-f*), oder Akkorde, die 3. sowohl aus Konsonanzen als auch aus Dissonanzen der Tonart bestehen (etwa die Nebenakkorde d-Moll, F-Dur usw.). Letztere werden ebenfalls als unvollkommene Akkorde interpretiert, die wie der unvollkommene Hauptakkord aufgelöst werden müssen (selbst wenn der Akkord real keine Dissonanz enthält). Der Auflösungs-begriff wird also von einer rein intervallischen Ebene zusätzlich auf die der gesamten Tonart verlagert. Die Klassifikation der Akkorde wird schließlich um die vierstimmigen, fünfstimmigen und einen sechsstimmigen erweitert, außerdem werden knapp die verschiedenen übermäßigen Sextakkorde vorgestellt.

Der praktische Teil wendet sich möglichen Verbindungen der Akkorde zu. Das Mittel der Darstellung ist hierbei die Generalbassbezeichnung; Stufenbezeichnungen in der Art Gottfried Webers oder die Kategorie der Fundamentschritte werden nicht zur Beschreibung oder Erklärung herangezogen. Dieser Teil des Buches beginnt daher mit einer kurzen Einführung in die Generalbassbezeichnung und die Stimmführungsregeln (S. 135–181, §1–9), woraufhin mögliche Fortführungen und Auflösungen verschiedener Akkorde vorgeführt werden (S. 181–227, §10–26). Hier werden meist abstrakte Tonsätze (oft ohne Taktstriche im homophonen Satz) zwecks Veranschaulichung präsentiert. Die letzten Abschnitte (S. 227–304, §27 ff.) behandeln »tonische Modulation« (verstanden als harmonische Bewegung innerhalb einer Tonart) und »ausweichende Modulation« (verstanden als Gang in eine andere Tonart), erst danach die verschiedenen Kadenzen,

schließlich die »Lehre vom Takt« (S. 264–283, §31) sowie die Anreicherung der Akkorde durch gebundene wie frei einsetzende Vorhalte. Zur Illustration sind auch einige wenige Literaturbeispiele (meist von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, aber auch von Franz Schubert und im Anhang von älteren Komponisten, u. a. Carl Heinrich Graun und Arcangelo Corelli) beigegeben. Abgeschlossen wird das Buch durch zwei Anhänge: ein kurzes Kapitel zum »Unterschied zwischen der Harmonielehre und der Lehre vom Contrapunkt« sowie eine Sammlung von »Generalbassbeispielen als Übungsstücke zum Aussetzen und Transponieren« (so die Titel laut Inhaltsverzeichnis).

Dehns Idee, dass Akkordfortschreitungen v. a. durch Dissonanzen und deren Auflösungen reguliert werden, weniger hingegen durch typische Fundamentschritte, hat für die Konstituierung möglicher harmonischer Verläufe verschiedene Konsequenzen: Zum einen kann Dehn in einem Paragraphen, den er »Anleitung zur Zusammenstellung einer Folge von vollkommenen Dreiklängen« (S. 10, S. 181–184, §10) überschreibt, eine kurze Akkordfolge ohne Dissonanzen als sinnvoll qualifizieren, die mühelos etwa c-Moll und fis-Moll integriert, wobei er auf Kompositionen Palestrinas und Lassos verweist.



Nbsp. 1: S. W. Dehn, *Harmonielehre*, S. 182

Zum anderen räumt Dehn bei der Auflösung des Dominantseptakkords und des ganzverminderten Septakkords der Trugfortschreitung einen so großen Raum ein, dass nicht nur eine Fülle möglicher Fortführungen vorgestellt werden (die Tabelle auf S. 200 listet 13 Auflösungen eines G-Dur-Septakkords auf), sondern in der Verkettung solcher Auflösungen dann Gänge in entfernte Tonarten leicht möglich werden.



Nbsp. 2: S. W. Dehn, *Harmonielehre*, S. 244

Die Kategorie der Dissonanz der Tonart spielt für derartige Fortschreitungen allerdings keine Rolle. Es handelt sich somit um ein Konzept, das kaum Konsequenzen für den praktischen Teil hat.

Gegenüber späteren Harmonielehren ist auffällig, dass zum einen die Subdominante, die bei Dehn als Neben-

akkord klassifiziert wird, nur eine untergeordnete Rolle spielt. Zum anderen führt die Betonung des Auflösungsbestrebens von Dissonanzen als Movens der harmonischen Bewegung zu einem nur noch schwach tonikazentrierten Verständnis von Harmonik. Es gibt allerdings wenig Anzeichen, dass Dehn die Dissonanz der Tonart als Korrektiv oder Ausgleichsmoment für die daraus resultierenden auseinanderstrebenden Kräfte verstanden hätte. Insofern weist Dehns doppeltes Verständnis von Dissonanzen allenfalls nur recht entfernt auf Elemente von Heinrich Schenkers Schichtenlehre voraus. Stärker hingegen ist die Affinität zu einigen Ideen Carl Friedrich Weitzmanns, der in seinem *Harmoniesystem* von 1860 ebenfalls die Auflösung von Dissonanzen als Movens von Akkordbewegungen betrachtet.

Kommentar • Unmittelbar nach Erscheinen der ersten Auflage sah sich Dehns *Harmonielehre* starken Anfeindungen durch Adolf Bernhard Marx ausgesetzt. In dessen Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Leipzig 1841), die zugleich eine Grund- und Darlegung der pädagogischen Prämissen und Ziele von Marx' eigener Kompositionslehre darstellt, wird v. a. die Beschränkung auf den Bereich der Harmonik sowie auf Generalbasssätze bemängelt, sodass bloß ein Skelett, nicht aber das lebendige Kunstwerk gezeigt werde, von der Erfindung der Melodie und Begleitung ganz abgesehen. Zudem fehle es den diversen Klassifizierungskategorien an einer qualitativen Bewertung, sodass unklar bleibe, welche der vielen Möglichkeiten in welchem musikalischen Zusammenhang von Bedeutung sein können. Während Marx die Kompositionslehre als Mittel der Volksbildung betrachtete, ist Dehns *Harmonielehre* in der Tat in ihren Zielen und ihrer Didaktik weniger ambitioniert. Sie ist, durchaus im Sinn der ursprünglichen Idee von Dehns Lehrer Klein, in seinem systematischen Vorgehen an ein Lexikon angelehnt (vgl. S. IV), das nur einen Teilbereich des Komponierens in systematischer Form ausbreitet, die Anwendung in größeren Kontexten aber nicht explizit lehrt. Obwohl seine *Harmonielehre* 1860 eine zweite, leicht veränderte Auflage erlebte und Dehn eine Reihe bedeutender Schüler hatte (u. a. Michail Iwanowitsch Glinka, Peter Cornelius und Friedrich Kiel), blieb die Reichweite des Buches begrenzt.

Literatur A. B. Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Lpz. 1841 • G. W. Fink, *Der neumusikalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift: Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Lpz. 1842 • K.-E. Eicke, *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Rgsbg. 1966 • C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 1: *Grundzüge einer Systematik* (= GMth 10), Dst. 1984, bes. 47–63 • Ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 2: *Deutschland* (= GMth 11), Dst. 1989, bes. 242–252

Ullrich Scheideler

Siegfried Wilhelm Dehn und Bernhard Scholz

Kontrapunktlehre

Lebensdaten: Dehn: 1799–1858; Scholz: 1835–1916

Titel: Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen von S. W. Dehn. Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1859

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 182, 78 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Bln. ²1883 [deutlich verändert] • Digitalisat: BSB

Siegfried Wilhelm Dehns musiktheoretische Konzeption beruht auf einer strikten Trennung der kompositorischen Teilgebiete: Die *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (Berlin 1840), die seiner Ansicht nach der Kontrapunktlehre im Unterricht vorangehen muss, sollte sich darauf beschränken, Akkorde zu klassifizieren und Akkordprogressionen (in recht abstrakten Kontexten) darzustellen. Die Anwendung der Akkorde, selbst in kleinen Stücken, wurde jedoch nicht gelehrt. Die Kontrapunktlehre betrachtet Dehn nun als nächsten Schritt hin zur Komposition, indem zu harmonischen Prozessen, deren Kenntnis vorausgesetzt wird, jetzt der Kontrapunkt hinzutritt, der definiert wird als »Kunst, mehrere Melodien selbstständig neben einander herzuführen, so dass deren Zusammenklang zugleich eine gute Harmonie gibt« (S. 1). Ähnlich wie die *Harmonielehre* basiert auch die *Kontrapunktlehre* auf der »Summe der Erfahrungen, welche uns unsere grossen Meister hinterlassen und vermacht haben; aus *deren Werken* erkennen wir erst die Gesetze des Schönen und vermögen sie daraus abzuleiten« (S. V).

Zum Inhalt • Das Buch ist in insgesamt sechs Kapitel untergliedert. Am Beginn steht im Rückgriff auf die Gattungslehre von Johann Joseph Fux der zwei- bis vierstimmige Cantus-firmus-Satz (Kap. I). Darauf folgen Ausführungen zu verschiedenen Arten der Imitation. Dehn beginnt mit dem zweistimmigen sowie drei- und vierstimmigen Kanon (Kap. II und IV), gefolgt von der Fuge (Kap. V). Eingeschoben ist ein umfangreiches Kapitel zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkt (Kap. III). Am Ende steht ein kurzer Abschnitt zu Sätzen, die mehr als vierstimmig sind. Integriert sind in einige dieser Kapitel längere Analysen von Werken meist aus dem 16. und 18. Jahrhundert (u. a. von Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso sowie Benedetto Marcello). Auch je ein Werk von Bernhard Scholz und Dehn wird kommentiert.

Anders als in der *Harmonielehre* wird von musiktheoriegeschichtlichen Exkursen weitgehend abgesehen. Dennoch ist eine musikhistorische Differenzierung auch für die *Kontrapunktlehre* grundlegend, denn Dehn unterscheidet

zwischen antiker bzw. alter Schreibart auf der einen Seite und moderner Schreibart auf der anderen Seite (die Relevanz dieser Differenzierung für die kompositorische Praxis bleibt allerdings unklar). Der Unterschied besteht (neben der häufigeren Verwendung nicht-leitereigener Töne) insbesondere in der Behandlung der Dissonanzen. So dürfen in der modernen Schreibart in der 1. Gattung (also im Satz Note gegen Note) bereits Dissonanzen verwendet werden, wenn es sich um Akkorddissonanzen (wie Septimen eines Dominantseptakkords) handelt. Sie brauchen auch nicht mehr vorbereitet sein, sondern können frei eintreten. Die akkordische Basis findet in kontrapunktischen Sätzen freilich ihre Grenze in der Art der Melodiebildung, die hauptsächlich in Sekundbewegungen und mittels Überbindungen erfolgen soll. Daher wird ein Kontrapunkt, der hauptsächlich aus Dreiklangsbrechungen besteht, als schlecht qualifiziert, da er »bloss eine Ausfüllstimme, statt einer selbstständigen Melodie ist« (S. 12).

Insbesondere das I. Kapitel nutzt Dehn nicht nur dazu, um in elementare Kontrapunktregeln einzuführen, sondern auch, um Fragen der Melodiebildung v. a. im Hinblick auf die Taktgruppengliederung zu diskutieren. Möglicherweise ist es diese Absicht, die Dehn davon Abstand nehmen ließ, auf die von Fux verwendeten *cantus firmi* zurückzugreifen. Vielmehr legt Dehn seinen Beispielen entweder Choralmelodien oder eine selbst erfundene Melodie von acht Takten Länge zugrunde. Letztere nutzt er auch, um in die musikalische Syntax einzuführen und um dabei Möglichkeiten vorzuführen, eine regelmäßige Gliederung (4 + 4 Takte) durch kontrapunktische Stimmen zu verändern (etwa zu 3 + 2 + 3 Takten) oder größere Einheiten hervorzubringen. Auch die Möglichkeit, einen sich steigernden Verlauf durch eine Phrasengliederung von 2 + 2 + 4 Takten (also satzartig) zu erreichen, wird vorgeführt (vgl. S. 34). Die Verwendung von Choralmelodien ist ein Hinweis darauf, dass Dehn als Adressaten wohl v. a. Organisten im Auge hatte. Das wird auch durch die Aufgabenstellung am Ende des I. Kapitels unterstrichen, dreistimmige »Choralbearbeitungen für die Orgel [zu] versuchen« (S. 34), wobei auf Vorbilder Johann Sebastian Bachs verwiesen wird.

Die beiden Kapitel zum Kanon (Kap. II und IV) sind jeweils recht knapp gehalten. Prinzipien und Anleitungen zur Komposition werden mit nur wenigen Beispielen erläutert. Zwar ist Vollständigkeit angestrebt, sodass auch Kanons in Verkleinerung und Vergrößerung, Gegenbewegung sowie im Krebs vorgestellt werden, doch wird einschränkend angemerkt, dass manche dieser Kanons keinen musikalischen Wert besäßen und nur »von der technischen Fertigkeit des Contrapunktisten Zeugnis ablegen« (S. 45; ähnlich auch S. 49). Kanons sind für Dehn v. a. deshalb von Interesse, weil in ihnen »thematische Einheit« und

»nöthige Mannichfaltigkeit« gleichermaßen zu finden seien, weshalb sie als »Schule für jedwede thematische Arbeit« (S. 152) betrachtet werden. Kanons werden hier also eher als Vorbereitung auf die »freie Composition« gelehrt, wofür später auch auf den ersten Satz von Beethovens B-Dur-Trio op. 97 verwiesen wird (vgl. S. 173).

Das Kapitel zum doppelten Kontrapunkt (Kap. III), mit über 70 Seiten das längste des Buches, diskutiert zunächst knapp mögliche Versetzungsintervalle, um dann auf die drei als brauchbar erachteten Intervalle Oktave, Dezime und Duodezime ausführlicher einzugehen. Dehn verbindet diese Übersicht mit Hinweisen auf verschiedene Musiktheoretiker, die nicht nur als Autorität herangezogen werden, sondern auch die Kontinuität der Auffassungen über mehrere Jahrhunderte sichtbar werden lassen sollen (genannt werden u. a. Gioseffo Zarlino, Johann Georg Albrechtsberger und Giovanni Battista [Padre] Martini; nur Anton Reicha wird für seine Einschätzungen kritisiert). Dass es sich beim doppelten Kontrapunkt um ein bewährtes und allen musikgeschichtlichen Wandlungen zum Trotz sehr nützliches Verfahren handelt, wird dabei durch zwei Momente deutlich gemacht: zum einen durch eine Analyse eines Duetts von Lasso, an dem hervorgehoben wird, welcher Reichtum trotz einfacher Mittel entstehe (vgl. S. 104), zum anderen durch den mehrfachen Hinweis auf Gattungen wie Streichquartett oder Sinfonik, wo der doppelte Kontrapunkt von großer Wirkung sei (vgl. S. 79 und 109).

In seinem Aufbau folgt das Kapitel zur Fuge (Kap. V) weitgehend der Abhandlung Friedrich Wilhelm Marpurgs, wobei ausführlicher auf Möglichkeiten der Themenbeantwortung eingegangen wird, während Prinzipien der Erfindung eines Kontrapunkts nur knapp berührt werden. Ein Bezugspunkt ist stets Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, dessen Fugen für die Erläuterung vieler Phänomene (etwa Themenaufbau, Möglichkeiten der Themenbeantwortung, Überspielen einer Kadenz durch Neueinsatz einer Stimme) herangezogen werden. Auch an der Fuge ist für Dehn (im Anschluss an Marpurg) das Moment der Einheit in der Mannichfaltigkeit zentral. Daher fordert er, die »Zwischensätze« (auch »Verbindungssätze« genannt) entweder mit »zweckmässigen Figuren« (S. 169) des Themas oder aber des Kontrapunkts zu bilden, da das Hauptinteresse in der »Kunst der thematischen Zergliederung und Rückbildung neuer Sätze aus den einzelnen Motiven« liege (S. 173).

Kommentar • Obwohl Dehn als jemand gerühmt wurde, »der die große Gabe [habe], aus einem Stock einen Contrapunctisten zu machen« (Cornelius 2004, S. 165), blieb seine Kontrapunktlehre immer im Schatten etwa der gleichzeitig erschienenen Fugenlehre Ernst Friedrich Richters (*Lehrbuch der Fuge*, Leipzig 1859). Das lag sicher auch an der mangelnden institutionellen Einbindung (Richters

Lehrbuch war »für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig« gedacht [Richter 1859, Titelblatt]), hatte aber auch inhaltliche Gründe. Im Unterschied zum Buch Richters bleiben in Dehns Werk (wie schon in seiner *Harmonielehre*) die Übungsaufgaben wenig konkret, sodass Phänomene zwar erläutert werden, kaum jedoch eine Umsetzung gelehrt wird. Daher gerät auch der Versuch, eine Brücke zu modernen Instrumentalgattungen wie Streichquartett oder Sinfonie zu schlagen, wenig überzeugend. Ein musikgeschichtlich breiter Horizont, der von Lasso über Bach, Beethoven und Luigi Cherubini bis Friedrich Kiel und Julius Klengel reicht, ist zwar unstreitig vorhanden, blieb aber gleichsam abstrakt, weil er kaum mit Anschauung unterlegt wurde. Auch die Polemik gegenüber manchen zeitgenössischen Komponisten, die an einem Duett von Lasso ersehen sollten, wie »elend und jammervoll« manche ihrer kompositorischen Verfahren bisweilen seien (S. 104), hat der Verbreitung des Buches nicht gerade genutzt. Die 1883 erschienene überarbeitete zweite Auflage hat daran nichts Grundlegendes ändern können.

Literatur C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 2: Deutschland (= GMth 11), Dst. 1989, bes. 242–252 • P. Cornelius, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hrsg. von G. Wagner, Mz. 2004

Ullrich Scheideler

Edisson Wassiljewitsch Denissow

Dodekaphonie

Lebensdaten: 1929–1996

Titel: Дodeкафония и проблемы современной композиторской техники (Dodekafonija i problemy sovremennoj kompozitorskoj tehniki; Dodekaphonie und die Probleme der modernen Kompositionstechnik)

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Музыка и современность [Musik und Gegenwart], H. 6, 1969, 478–525

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 48 S., russ.

Edisson Wassiljewitsch Denissow war als russischer Komponist eine der Leitfiguren der sogenannten nonkonformistischen Strömung in der sowjetischen Musik der 1960er- bis 1980er-Jahre, die man oft als sowjetische Avantgarde bezeichnet. Diese Richtung kündigte sich Anfang der 1960er-Jahre an: Junge Avantgardisten (außer Denissow waren das v. a. Andrei Wolkonski, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Walentin Silvestrow) wollten die Dogmen des sozialistischen Realismus der stalinistischen Epoche brechen und die Errungenschaften der zeitgenössischen westlichen Musik schöpferisch assimilieren. In den 1960er- und 1970er-Jahren wurde diese avantgardistische

Strömung seitens der Führung des Sowjetischen Komponistenverbandes kritisiert. Besonders scharfe Kritik erhielt Denissow, dessen soziales Verhalten von Zivilcourage geprägt war. Dank seiner Publikationen in der ausländischen Presse erfuhr der Westen zum ersten Mal davon, dass es in der UdSSR eine Gruppe von Komponisten gab, die der offiziellen Linie ihre Unabhängigkeit entgegensetzten. Denissows musiktheoretische Arbeiten, die in der UdSSR – oft mit Verspätung und durch die Zensur gekürzt – publiziert wurden, waren von großer aufklärerischer Bedeutung, denn sie machten sowjetische Leser mit Kompositionstechniken der neuesten westlichen Musik bekannt.

In den Kontext dieser Debatten gehört der wichtige Artikel *Dodekaphonie und die Probleme der modernen Kompositionstechnik*, der 1963 geschrieben, aber erst 1969 (mit geringfügigen Ergänzungen) in einem Sammelband publiziert wurde. Im Vorwort zum Artikel (»Vom Redaktionskollegium«, S. 478 f.) wird das Entstehungsjahr genannt und betont, dass der Artikel einer Erscheinung gewidmet sei, welche »lebhaft Auseinandersetzungen« hervorgerufen habe und ein ernsthaftes professionelles Verständnis benötige. Diese Worte spiegeln euphemistisch diejenigen Seiten des sowjetischen Musiklebens der 1940er- bis 1960er-Jahre wider, über die man nicht direkt sprechen durfte. Am Ende der stalinistischen Periode, mitten im Kampf gegen den sogenannten Formalismus, war die Einstellung der sowjetischen ideologischen Instanzen zur Atonalität (und zur Dodekaphonie als einer ihrer Arten) absolut intolerant; sie galt als Höchstform von Dekadenz der modernen westlichen Musik, während ihr Erfinder Arnold Schönberg zum »Liquidator der Musik« (Ryzhkin 1949, S. 99) erklärt wurde. Später identifizierte Nikita Chruschtschow in einer seiner Reden die Dodekaphonie mit der Kakophonie (Abdruck der Rede in: *Neues Deutschland*, 14. 3. 1963, 3–6). Zu diesem Zeitpunkt zeigten nicht nur nonkonformistische Musiker ein Interesse an Atonalität, Reihentechnik und Dodekaphonie – als Erster verwendete die Reihentechnik Wolkonski (*Musica stricta* für Klavier, 1956) –, sondern auch Komponisten, die bereits einen festen Platz im sowjetischen Musikleben eingenommen hatten, v. a. Dmitri Schostakowitsch (ab der 13. Sinfonie, 1962), danach Rodion Schtschedrin, Kara Karajew u. a.

Während die atonalen und seriellen Versuche von Wolkonski und anderen jungen Nonkonformisten (einschließlich Denissow) in der Öffentlichkeit entweder scharf kritisiert oder verschwiegen wurden, brauchten die Ausflüge von anerkannten Meistern der sowjetischen Musik in den atonalen Bereich ausdrücklich eine ideologische Begründung. Genau dies ist auch der Tenor der Autoren des Vorworts, die konstatieren, dass die Verwendung von Elementen der Zwölfton- (bzw. Reihen-)Technik »in den Werken von

einer Reihe der sowjetischen Komponisten [...] lebhaft Auseinandersetzungen verursacht« habe, deren Auflösung jedoch dem sowjetischen Leser erst dann gelingen könne, wenn eine »möglichst vollständige [...] Darstellung dieser Technik und ihres Ursprunges« zur Verfügung stehe, die frei »sowohl von der Apologetik der Dodekaphonie wie von unnötiger Polemik ihrer Kritiker« sei (S. 478).

Zum Inhalt • Die verspätete Publikation von Denissows Artikel kennzeichnete die Möglichkeit endgültiger Rehabilitierung der Dodekaphonie und anderer neuer westlicher Techniken, die früher von der offiziellen Ästhetik als formalistisch abgelehnt wurden. Denissow legitimiert die Entstehung der Dodekaphonie mit einer historischen Begründung, indem er auf die Verwandtschaft ihrer Prinzipien mit der alten Polyphonie hinweist, bei der ebenfalls »eine deutlich ausgebildete tonale Basis« fehlte, »die Gesetze der melodischen Horizontale« eine erstrangige Rolle spielten und die Regeln des strengen Satzes galten, die auch für die Reihentechnik aktuell sind (S. 480). Er weist zudem auf die Tendenz zur unvermeidbaren Auflösung der Tonalität im Schaffen von Komponisten hin, »die mehr oder weniger [...] von Wagner beeinflusst worden sind« (S. 482), auf die Ungeeignetheit der auf den Trümmern der funktionellen Harmonik entstandenen atonalen Schreibweise als Basis zur Konstruktion von »deutlich artikulierten« großen instrumentalen Formen und auf die Rolle der Zwölftontechnik als Mittel, die Gestaltung solcher Formen zu ermöglichen, ohne zur veralteten tonalen Sprache zurückzukehren (S. 482 f.). Es lasse sich eine Kontinuität verfolgen zwischen der dodekaphonen Melodik und solchen Vorbildern wie dem Thema der Fuge h-Moll aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach und dem Anfangsthema der *Faust-Sinfonie* von Franz Liszt. Somit wird gezeigt, dass die Dodekaphonie tiefe historische Wurzeln hat.

Denissow betont, dass die Dodekaphonie kein Stil sei, sondern eine Technik, die im Prinzip »jeder Ästhetik untergeordnet werde« (S. 520) und der Lösung von ganz verschiedenen künstlerischen Aufgaben dienen könne: »In keinem wahren Kunstwerk wird die Reihe dogmatisch verwendet, sondern nur als primäres Baumaterial, als zugrunde liegende Intonationbasis, die durch minimale Selbstbeschränkung (die jeder Technik immanent ist) strenge Folgerichtigkeit ermöglicht, die beim Schaffen jedes Kunstwerkes notwendig ist« (S. 517). Symptomatisch ist, dass Denissow den Begriff der Reihe mit dem der Intonation verbindet. Letzterer, der in die sowjetische Musikwissenschaft durch Boris Assafjew eingeführt wurde, bezeichnet alle musikalisch sinnvollen Phänomene. Im Vokabular von Schönberg und anderen westlichen Theoretikern der Dodekaphonie fehlt dieser Terminus. Indem Denissow auf

diesen Fachbegriff zurückgreift, betont er, dass die Dodekaphonie kein trockenes spekulatives System ist, das »das Schaffen in eine Reihe kopfzerbrechender Auslegungen verwandelt« (S. 480), sondern ein natürliches Verfahren einer sinnvollen musikalischen Äußerung. Durch Beispiele aus der Musik von Komponisten verschiedener Länder und Generationen – von Schönberg und seinen Schülern bis Luigi Dallapiccola, Witold Lutosławski, Rolf Liebermann und Toshiro Mayuzumi sowie dem armenischen Komponisten Arno Babadschanjan (der Abschnitt über seine *Sechs Bilder* für Klavier, in denen die Zwölftontechnik mit folkloristischen Intonationen und Rhythmen kombiniert ist [S. 523 f.], fehlte in der ursprünglichen Version des Artikels und wurde speziell für diese Publikation von Denissov ergänzt) – wird gezeigt, wie vielfältig die Zwölftonreihen sein können und was für verschiedenartige Musik man auf deren Basis komponieren kann. Speziell wird betont, dass die Dodekaphonie auch mit der Tonalität vereinbar sei (Alban Berg, Igor Strawinsky, Benjamin Britten). Besondere Aufmerksamkeit wird einer Art der Reihentechnik gewidmet, die Denissov als »Polyserialität« bezeichnet (S. 503; gemeint ist der Serialismus, d.h. serielle Organisation nicht nur der Tonhöhe, sondern auch anderer struktureller Parameter der Musik wie Tondauer, Dynamik, Klangfarbe usw.). Angemerkt wird, dass diese Technik einen zu hohen Grad der Determination aller Komponenten des musikalischen Satzes voraussetze, sodass ihre Möglichkeiten recht schnell ausgeschöpft seien (S. 505). Bei der Demonstration der Vielfalt der schöpferischen Möglichkeiten der Dodekaphonie verzichtet Denissov auf die Darstellung von Variationsverfahren der Reihe wie Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Permutation oder Rotation. Offensichtlich waren solche Details auf der Etappe der Rehabilitation der Zwölftontechnik überflüssig.

Kommentar • Der Artikel über die Dodekaphonie ist der erste in einer Reihe von Denisnows Arbeiten, die den grundlegenden theoretischen Problemen der zeitgenössischen Musik gewidmet sind. Unter anderen Texten verdienen eine besondere Erwähnung seine umfassenden Artikel über die Aleatorik (Denissov 1971) und über den modernen melodischen Satz (Denissov 1986), die im Unterschied zu seinem Artikel über die Dodekaphonie Beispiele nicht nur aus den Werken von anderen Komponisten – sowohl sowjetischen als auch ausländischen – enthalten, sondern auch aus dem Schaffen von Denissov selbst.

Literatur I. Ryzhkin, Арнольд Шёнберг – ликвидатор музыки [Arnold Schönberg – Liquidator der Musik], in: *СовМ* 8, 1949, 97–103 • E. Denissov, Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие [Stabile und mobile Elemente der musikalischen Form und deren Wechselwirkung], in: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*

[Theoretische Probleme von musikalischen Formen und Gattungen], zusammengestellt von L. Rappoport, hrsg. von A. Sochor und J. Cholopov, M. 1971, 95–133 [Nachdruck in: Ders., Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники (Moderne Musik und die Probleme der Evolution der Kompositionstechnik), M. 1986, 112–136] • Ders., Über einige Arten vom Melodiebau in der modernen Musik, in: ebd., 137–149

Levon Hakobian

René Descartes Compendium

Lebensdaten: 1596–1650

Titel: *Musicae compendium* (Leitfaden der Musik)

Erscheinungsort und -jahr: Utrecht 1650 [verf. Ende 1618]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 58 S., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: zu den Kopien für Beeckman u. a. vgl. van Otegem 1999 • Neudrucke: Amsterdam 1656 und 1683, Frankfurt a. M. 1695 • Edition: *Cœuvres de Descartes*, Bd. 10, hrsg. von C. Adam und P. Tannery, Paris 1908, 89–141 [Digitalisat: TML] • *Abrégé de la musique. Compendium Musicae*, übs. und hrsg. von F. de Buzon, Paris 1987 [zweisprachige Edition: lat.-frz.] • Übersetzungen: Renatus Descartes excellent compendium of musick. With necessary and judicious animadversions thereupon, übs. von W. Charleton, London 1653 [Anm. von W. Brouncker] • *Abrégé de la musique*, übs. und hrsg. von N. Poisson, Paris 1668 [Paris ²1724] • Kort begryp der zangkunst, übs. von J. H. Glazemaker, Amsterdam 1661 [Amsterdam ²1692; ndl.] • Leitfaden der Musik, hrsg. von J. Brockt, Darmstadt 1978 [Darmstadt ²1992; Übersetzung der Ausg. Amsterdam 1656; zweisprachig lat.-dt.; maßgebliche Ausg.] • Digitalisat: BSB, Gallica, IMSLP

Descartes' erstes wissenschaftliches Werk ist der Musik – genauer: Aspekten der mathematischen, ins Geometrische gewendeten Musiktheorie – gewidmet. Es entstand während der Winterpause einer Militärkampagne im Hause des holländischen Gelehrten Isaac Beeckman in Breda, von dem es wohl auch wesentlich inspiriert wurde und der das Manuskript am 1. Januar 1619 als Neujahrsgeschenk erhielt. Ab den 1630er-Jahren entstanden einige handschriftliche Kopien des Manuskripts und zirkulierten in den Kreisen niederländischer und englischer Mathematiker. Gedruckt wurde es erst in Descartes' Todesjahr und wohl ohne sein Zutun, erlebte dann aber eine rasche Verbreitung und rege Rezeption. Früh wurden auch Übersetzungen angefertigt, die davon zeugen, dass auch Musiker als potenzielle Leser des Büchleins angesprochen werden sollten. Insgesamt handelt es sich bei dem Text eher um eine methodische Fingerübung, die ihren Gegenstand nicht systematisch und vollständig entfaltet, Originelles und Wegweisendes neben Altbekanntem bringt. Später ist Descartes nur noch in Briefen – v. a. an Marin Mersenne – auf musiktheoretische Fragen zurückgekommen, aber nicht in seinen philosophischen Hauptwerken.

Zum Inhalt • Wohl v. a. dem eher informellen Charakter seines Entstehens geschuldet, mangelt es dem *Compendium* an einem klar strukturierten, sich an damaligen Textsorten orientierenden Aufbau. Dennoch folgt das Buch einem roten Faden: In einem kurzen Einleitungsabschnitt werden der Gegenstand des Buches (der Ton, »sonus«), der Zweck des Tons (zu erfreuen und emotional zu bewegen, »delectare« / »movere«) sowie die dazu verwendeten Mittel (Unterschiede der Tondauern und Tonhöhen) benannt. Damit steht eine rezeptionsästhetische Perspektive im Mittelpunkt: Wie und warum können musikalische Eigenschaften die genannten Wirkungen hervorbringen?

Es folgen acht sogenannte »Praenotanda« (Dinge, die vorweg festzuhalten sind), die die Bedingungen ästhetischen Wohlgefallens als Relation (»proportio«) zwischen der Beschaffenheit der ästhetischen Gegenstände und des Sinnes beschreiben. Mit der Proportion ist das typische Stichwort der mathematischen Musiktheorie gefallen, an die Descartes im Folgenden anknüpft.

Der erste, kürzere Hauptabschnitt ist den Tondauern und Rhythmen gewidmet. Hier versucht Descartes eine psychologische Begründung für die Konvention, die verschiedenen Tondauern als arithmetische Verhältnisse mit den Faktoren 2 und 3 zu bilden. Zu den Möglichkeiten, mit Tempo und Rhythmus Affekte zu erregen, sagt er nur wenig und Allgemeines; ausführlicher sind seine Ausführungen zum Verhältnis von Rhythmus und »delectatio«.

Der zweite, weitaus längere und in Unterkapitel unterteilte Hauptabschnitt ist eine Intervalllehre, nimmt also das zweite der zu Anfang benannten Mittel in den Blick. Dabei behandelt Descartes zunächst die Konsonanzen, dann die verschiedenen Ganz- und Halbtöne (also Tonschritte), schließlich die Dissonanzen. Die Konsonanzen erläutert er in absteigender Reihenfolge, beginnt also mit der mathematisch einfachsten, der Oktave, und schreitet über die Quinte und die Quarte bis zu den Terzen und Sexten fort. Anmerkungen zur ästhetischen Qualität der Intervalle machen aber deutlich, dass Descartes erstmals konsequent zwischen der mathematischen Einfachheit und dem musikalischen Wert zu unterscheiden beginnt (in seiner musikbezogenen Korrespondenz mit Mersenne um 1630 geht er noch expliziter auf diesen Punkt ein). So ist die Oktave zwar die mathematisch einfachste Konsonanz und enthält zugleich alle anderen Konsonanzen in sich. Sie ist aber nicht zugleich auch die am angenehmsten klingende Konsonanz (das ist für Descartes die Quinte; zur Begründung dieser Einschätzung führt er kein mathematisches, sondern ein rezeptionsästhetisches Argument an). Und als die Konsonanzen mit dem größten Einfluss auf die Affektwirkungen identifiziert er die Terzen und Sexten.

Bei der Ableitung der Konsonanzen führt Descartes zunächst die Teilung einer Saite in zwei bis sechs Teile vor und listet die daraus entstehenden einfachen und zusammengesetzten Konsonanzen im dreioktavigen Tonraum auf. Aus der Beschäftigung mit der Oktave gewinnt er dann ein zweites Ableitungssystem, das er zunächst arithmetisch (als beständige Teilung durch zwei), dann geometrisch ausführt. Resultate sind zum einen die berühmt gewordene »secunda figura«, eine von der Tradition abweichende Konsonanzhierarchie mit der großen Terz an dritter, der Quarte an vierter und den Sexten und der kleinen Terz an den folgenden Stellen, zum anderen eine Kreisdarstellung, die vorführen soll, dass sämtliche der 21 Konsonanzen in der Oktave enthalten sind.

Das nächste Unterkapitel behandelt die vier Halb- und Ganztöne, ihre Ableitung aus den Konsonanzen, führt außerdem das Schisma bzw. Koma ein und streift kurz das Solmisationssystem (wo Descartes sich gegen eine Erweiterung auf mehr als sechs Stufen ausspricht) und die Grundlagen der Notation. Es folgt ein Unterkapitel zu den Dissonanzen, die als um einen Ganz- oder Halbton veränderte Oktave bzw. um ein Schisma verringerte kleine Terz, Quinte, Quarte oder große Sexte eingeführt werden. Mit Ausnahme von Tritonus und verminderter Quinte indes dürfen sie alle kompositorisch verwendet werden.

Ein letztes, wiederum kürzeres Hauptkapitel stellt drei Haupt- und sechs Nebenregeln für das vierstimmige Komponieren auf, die im Wesentlichen an Gioseffo Zarlino anknüpfen. Descartes charakterisiert die vier Stimmen und argumentiert dann wiederum v. a. wahrnehmungspsychologisch (u. a. mit der Rolle von Erwartung) und spricht sich gegen den allzu kunstvollen Kontrapunkt aus, da hier der Zweck der Gemütsbewegung nicht erfüllt werde.

Den Abschluss des Textes bildet ein rudimentär bleibender Abschnitt zu den Tonarten (Modi). Zwar spricht Descartes ihnen eine bedeutende Rolle bei der Erregung von Affekten zu, die Gründe und Wirkmechanismen dafür kann er aber nicht darstellen.

Der Text schließt mit der Widmung an Beeckman und der Schilderung der Entstehungsumstände.

Kommentar • Descartes' Interesse an Musik war insgesamt marginal, auf bestimmte Themen beschränkt und artikuliert sich im Rahmen damaliger mathematischer und physikalischer Debatten (an denen prominent der Widmungsträger Beeckman teilnahm), nicht der der Fachmusiker. Sein musiktheoretisches Wissen wird er zu größten Teilen seiner Schulzeit am renommierten französischen Jesuitenkolleg La Flèche zu verdanken haben, bei der offenbar die Texte oder zumindest die Lehrinhalte Zarlinos im Mittelpunkt standen. In vielen Passagen des *Compendium* ist denn auch Zarlino wiederzuerkennen (Klassifizierung der

Intervalle, Kompositionsregeln), den Descartes aber gelegentlich auf originelle Weise in eine geometrische Denk- und Darstellungsweise übersetzt. Ein geometrischer Zugriff auf die Musiktheorie wurde zeitgleich und ungleich komplexer auch von Johannes Kepler in seinen *Harmonices mundi libri* (Linz 1619) realisiert.

Die Textsorte Compendium richtete sich als handliche, einführende Überblicksdarstellung v. a. an Schüler. Auch für die Musiktheorie sind zahlreiche entsprechende Texte überliefert. Descartes' Text passt eigentlich nicht in diese Tradition, doch dürfte der Titel wohl vom Verleger stammen und nicht autorisiert sein. Von der Anlage her ist der Text eine formal freie, gleichsam private Auseinandersetzung mit einem Spezialproblem, in die aber Bezugnahmen auf viele damals virulente Themen einfließen. Descartes gibt hier den seit der Antike hergestellten Bezug zwischen der ästhetischen Wirkung von Musik und ihrem mathematischen Fundament nicht auf, sondern sucht ihn in mancher Hinsicht zu aktualisieren, neu und besser zu begründen oder offene Fragen zu klären. Die physikalischen Erklärungsansätze Beeckmans (Intervalle als Schwingungsverhältnisse) greift er dabei jedoch kaum auf.

Eine intensive Beschäftigung mit traditionellen und zeitgenössischen Annahmen lässt sich besonders in seiner Auseinandersetzung mit den Intervallen feststellen, dem Schwerpunkt der Abhandlung (dazu ausführlich Pirro 1973). Descartes verzichtet bei der Begründung der Konsonanz- und Dissonanzgrade völlig auf spekulative und zahlen-symbolische Argumente (wie die Bedeutung der 4 oder 6) und setzt stattdessen ausschließlich auf mathematische und wahrnehmungspsychologische. Die hier zur Anwendung kommende Fokussierung auf rationale und empirische Vorgehensweisen suchte Descartes zeitgleich in den unvollendet gebliebenen *Regulae ad directionem ingenii* (Originalhandschrift ist mittlerweile verloren; postum veröff., Amsterdam 1701) als grundsätzliche erkenntnistheoretische Methode auszuformulieren. Später ging sie in den bahnbrechenden *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* (Leiden 1637) ein.

Seine wahrnehmungspsychologischen Beobachtungen zählen zu den frühesten und differenziertesten ihrer Art im musiktheoretischen und -ästhetischen Schrifttum: Ihre Relevanz leitet er aus der auf Cicero und Horaz zurückgehenden Bestimmung des Zweckes aller Kunst zu bewegen und zu erfreuen ab. Er stellt auch das (unvollständige) Referat der Zarlino'schen Kompositionsregeln in diesen Kontext: Die Vernunftgründe, die den Regeln der kompositorischen Praxis unterliegen, sind nicht ausschließlich mathematischer Natur, sondern nehmen Bezug auf die Beschaffenheit des Gehörsinnes. So geht es darum, zunächst die Aufmerksamkeit des Ohres zu erregen, es dann eine Weile zu unterhalten

und schließlich endgültig zu befriedigen. Die Wirkmechanismen, die er hierbei annimmt, weisen auf ein anderes seiner Hauptwerke voraus, nämlich die *Passions de l'âme* (Paris 1649) und ihre mechanistische Psychologie der durchaus physikalisch verstandenen Seelenbewegungen.

Frühe Leser wie etwa Constantin Huygens oder Mersenne interessierten sich v. a. für die arithmetisch-geometrischen Ausführungen zu den Intervallen. In der gedruckten Version wurde der Text dann breit rezipiert – vermutlich sowohl aufgrund seiner Kürze wie des mittlerweile berühmten Namens seines Autors. Besonders die anschaulichen und suggestiven Schemata fanden Eingang in so manch anderen musiktheoretischen Traktat. Für die Geschichte des musikalischen Schrifttums im engeren Sinne ist der Beitrag Descartes' indes nur als Randphänomen zu werten.

Literatur A. Pirro, Descartes et la musique, G. 1973 • H. F. Cohen, Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of Scientific Revolution, 1580–1650, Dordrecht 1984 • W. Seidel, Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, in: GMth 9, Dst. 1986, 1–140 • H. F. Cohen, La Musique comme science physique et mathématique au XVIIe siècle, in: Musique et humanisme à la Renaissance, hrsg. von J. Bailbé und N. Guidobaldi, P. 1993, 73–81 • M. van Otegem, Towards a Sound Text of the ›Compendium musicae‹, 1618–1683, by René Descartes (1596–1650), in: Lias 24, 1999, 187–203 • B. van Wymeersch, Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale, Sprimont 1999 • N. Fabbri, De l'utilité de l'harmonie. Filosofia, scienza e musica in Mersenne, Descartes e Galileo, Pisa 2008 • B. van Wymeersch, Représentation ésotérique et pensée scientifique. Le cas de la vibration par sympathie chez les savants et théoriciens de la première moitié du 17^e siècle, in: Music and Esotericism, hrsg. von L. Wuidar, Leiden 2010, 157–175 • B. Wardhaugh, The Compendium musicae of René Descartes. Early English Responses, Turnhout 2013

Melanie Wald-Fuhrmann

Giovanni Battista Doni

Compendio del Trattato

Lebensdaten: 1595–1647

Titel: Compendio del Trattato de' generi e de' modi della Musica. Di Gio. Battista Doni. Con un Discorso sopra la perfettione de' Concerti. Et un Saggio à due Voci di Mutationi di Genere, e di Tuono in tre maniere d'Intavolatura: e d'un principio di Madrigale del Principe, ridotto nella medesima Intavolatura (Übersicht des Traktats über die Genera und Modi der Musik. Von Giovanni Battista Doni. Mit einer Erörterung über die Vollkommenheit der Wohlklänge. Und einem Probestück für zwei Stimmen mit den Mutationen der Genera, und des tonos in drei Arten der Tabulatur. Und mit einem Anfang eines Madrigals des Fürsten [Carlo Gesualdo da Venosa], umgesetzt in der gleichen Tabulatur)

Erscheinungsort und -zeit: Rom 1635

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, [40], 171 S., ital.

Quellen/Drucke: Nachdruck in: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903 [Nachdruck: Hildesheim 1969], 195 ff. [Auszug] • Digitalisat: BSB

Giovanni Battista Doni's *Compendio del Trattato* gehört zu einer ganzen Reihe von Musiktraktaten, die seit dem späten 16. Jahrhundert Interpretationen der griechischen tonoi anbieten und deren gemeinsamer Ausgangspunkt die Konsultation der griechischen Originaltexte zum antiken Tonsystem, allen voran der *Harmonielehre* Claudius Ptolemaios' (Mitte des 2. Jahrhunderts), ist. Die Frage nach der Interaktion der beiden skalaren Systeme der tonoi und der Oktavgattungen innerhalb des antiken Tonsystems avancierte dabei zum musiktheoretischen Brennpunkt. Girolamo Mei präsentierte in seinem *De modis musicis antiquorum* (Ms. Rom 1566–1573) eine fundierte Lesart, die erstmals das Missverständnis ausräumt, die griechischen tonoi seien in den an der Praxis des gregorianischen Choralen orientierten Kirchentonarten aufgegangen. Mei folgten Giovanni de' Bardi (*Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Caccini detto romano sopra la musica antica e' cantar bene*, Ms. 1578) und Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florenz 1581). Schließlich knüpfte Doni, der ab 1623 als Sekretär im Dienst der Barberini sowie später des Kardinalskollegiums stand und ab 1640 in Florenz Rhetorik lehrte, erneut an die Diskussion an. Sein philologisches Interesse galt zunächst der Antike im Allgemeinen, und erst ab den 1630er-Jahren begann er, nach eigener Mitteilung angeregt durch einen Brief von Mei, sich intensiv mit antiker Musiktheorie zu beschäftigen. Geleitet vom Gedanken der Wiederbelebung und der praktischen Anwendung antiker Musik verfasste er daraufhin zahlreiche Traktate über das zur selben Zeit im Entstehen begriffene Musiktheater (von Doni »musica scenica« genannt) sowie über den Sologesang.

Zum Inhalt • Der *Compendio del Trattato* besteht aus dem eigentlichen »Trattato« über die Genera und Modi der Musik (15 Kap.) sowie dem »Discorso sopra la perfettione delle melodie« (»Diskurs über die Vollkommenheit der Melodien«, ab S. 95) und einer »Aggiunta« (einem »Anhang«, ab S. 126). Die Kapitel des »Trattato« – auf diesen liegt im Folgenden der Schwerpunkt – lassen sich unterteilen in solche der Musiktheorie im engeren Sinne zugehörige und jene, die einer angewandten Musiktheorie zugeordnet werden können. In den genuin theoretischen Kapiteln beschäftigt sich Doni mit der Interpretation des antiken Tonsystems, wobei er verschiedene Ansätze von der Spätantike bis hin zu seinen Zeitgenossen diskutiert, um schließlich sein eigenes Verständnis der Funktionsweise von Modi und Genera zu präsentieren. Vor dem Hintergrund des Wissens um die grundsätzlichen Unterschiede

zwischen dem antiken und dem Tonsystem des frühen 17. Jahrhunderts geben die mehr angewandt zu nennenden Kapitel Anleitung, wie das antike Tonsystem dennoch Eingang in die zeitgenössische Kompositions- und Aufführungspraxis finden könne.

Doni eröffnet den Traktat gleichsam mit einem Überblick über den Forschungsstand zu den verschiedenen Auffassungen von den antiken Genera und Modi (Kap. 1), um darauf aufbauend auf die Verschiedenheit zwischen den »Modi antichi, & i moderni« (»Modi der Alten und der Modernen«) einzugehen (Kap. 2 und 3). Wie Mei und nach ihm Bardi stützt sich Doni dabei v. a. auf die Interpretation von Ptolemaios' *Harmonielehre*. Zentral ist die Erkenntnis, dass in Ptolemaios' Konzeption die sieben Oktavgattungen und die tonoi getrennt voneinander betrachtet werden müssen bzw. dass erst deren Interaktionsweisen den Schlüssel zum Verständnis des antiken Tonsystems bieten. Nach heutiger Ansicht kannte Ptolemaios sowohl sieben Oktavgattungen (d. h. Intervallfolgen, deren Charakteristik sich jeweils in ihrer Aneinanderreihung von Halb- und Ganztönen unterscheidet) als auch sieben tonoi; letztere werden gemeinhin als Einstimmungen des Systems betrachtet (ähnlich der heutigen Tonarten), deren Haupttöne in der mittleren Oktave (Hypate meson bis Nete diezeugmenon, der heutigen Oktave *E-e* entsprechend) des Systems teleion angesiedelt sind. Wird also die Oktave *E-e* ausgeführt, befindet man sich im dorischen tonos sowie in der korrespondierenden dorischen Oktavgattung. Doni hingegen interpretierte die sieben Oktavgattungen als sieben Modi (im Sinne von Erscheinungsformen), die unabhängig von ihrem korrespondierenden tonos auftreten können. So umfasste das antike Tonsystem nach Doni sieben tonoi, welche die natürliche Skala sukzessiv um Ganzton, Ganzton, Halbton, Ganzton, Ganzton, Halbton höher transponierten. In der Konsequenz bedeutet dies, dass Donis Modi bzw. Oktavgattungen beliebig in alle sieben ptolemäischen tonoi – Doni erfasste die tonoi ähnlich der Funktionsweise heutiger Tonarten – transponiert werden können. In Kapitel 7 fasst er sein Verständnis der Zusammenhänge zwischen den Oktavgattungen und tonoi in zwei Schaubildern zusammen (vgl. Abb. 1a–d). Anhand zweier Modi und tonoi, dorisch und phrygisch, spielt er die Möglichkeiten der Transposition durch.

Die erste Abbildung (Abb. 1a) veranschaulicht die Mutation auf der Ebene der Modi. Durch die Zugabe entsprechender Versetzungszeichen wird der dorische tonos und Modus in einen dorischen tonos mit phrygischem Modus transponiert; die zweite Abbildung (Abb. 1b) zeigt die Mutation auf der Ebene der tonoi. Schließlich folgt die Mutation auf beiden Ebenen hin zum transponierten phrygischen tonos und Modus (Abb. 1c).

a) Nach antiker Lehre Mutation des Modus allein
Mi, dorischer Modus und tonos Re, dorischer tonos, phrygischer Modus

b) Mutation des tonos allein
Mi, dorischer Modus und tonos Mi, dorischer Modus, phrygischer tonos

c) dorisch phrygisch mit Versetzungszeichen (d. h. phrygischer Modus, phrygischer tonos)

d) dorisch phrygisch in natürlichen Tönen (d. h. phrygischer Modus, phrygischer tonos)

Abb. 1a–d: G. B. Doni, *Compendio del Trattato*, S. 33 f. 1a: Mutation auf der Ebene der Modi; 1b: Mutation auf der Ebene der tonoi; 1c: Mutation auf den Ebenen der Modi und tonoi; 1d: nach Phrygisch transponiertes (Modus und tonos) Dorisch mit natürlichen Tönen

Donis Interpretation des antiken Tonsystems lässt einen richtungsweisenden Einfluss durch Mei erkennen. Besonders die Konzeptualisierung der Oktavgattungen als sieben Modi, welche mittels der tonoi in verschiedene Tonhöhen transponierbar seien, zeichnete sich bereits bei Mei ab. Ebenso prägend ist die schon von Francisco de Salinas erkannte ptolemäische Unterscheidung zweier Arten der Mutation von Melodien: zum einen die Mutation der »harmoniai« (bei Doni Modi genannt), welche die melodischen Intervalle bzw. deren Ordnung (»thetis«) und Funktion (»dynamis«) betrifft; zum anderen die Mutation des tonos, die nur die Tonhöhe einer Melodie verändert, nicht jedoch die Intervallfolge.

Begleitet werden die theoretischen Kapitel über das antike Tonsystem von einem Apparat von Kritikpunkten an den zeitgenössischen Modi, deren tonale Angleichung untereinander einer der Hauptgründe sei, »weswegen die heutige Musik so wenig Wirkung hat, und quasi nichts Weiterem dient als dem einfachen Vergnügen und dem Ohrenkitzel« (»perche l'hodierna Musica habbia così poca efficacia; & non serva quasi per altro, che per il semplice diletto, e titillamento dell'orecchie«, S. 9). Donis *Trattato* folgt also einem konkret praktischen auf Affektausdruck ausgerichteten Entwurf. In Kapitel 4 schlägt Doni die Brücke zu praktischen Strategien, um die antiken Modi und tonoi nicht nur wieder erklingen zu lassen, sondern für die Kompositionspraxis nutzbar zu machen. Für seine Restaurationszwecke sieht er die Saiteninstrumente als die geeignetsten

an. Er entwickelte dafür polyharmonische Instrumente, welche die beiden Hauptprobleme bei der Übersetzung der theoretischen Spekulation in die praktische Anwendung – Stimmung (Kap. 5) und Notation (Kap. 6) – lösen sollten. Die Stimmungsprobleme resultierten zum einen aus Donis Ansicht, im antiken Tonsystem hätte eine reine Stimmung vorgeherrscht; kein zeitgenössisches Instrument war technisch in der Lage, alle Transpositionen in Donis Tonsystem in gleichbleibend reiner Stimmung zu spielen. Zum anderen resultierten sie aus der hohen Zahl an Erhöhungszeichen, welche die Transpositionen erforderten. Die von Doni entwickelten polyharmonischen Instrumente hatten den Vorzug, mehrere Griffbretter bzw. Manuale aufzuweisen, die unterschiedliche Abschnitte des Tonsystems abdecken konnten. Dadurch war es dem Instrumentalisten möglich, die natürlichen Töne beizubehalten und je nach Transposition auf das zu Modus und tonos passende Griffbrett zu wechseln. Doni veranschaulicht (vgl. Abb. 1c und d) die notierte Transposition vom dorischen Modus und tonos in den phrygischen, einmal mit Versetzungszeichen und einmal mit den natürlichen Tönen, mit denen das Phrygische auf einem polyharmonischen Instrument, das sowohl ein dorisches als auch phrygisches Griffbrett zur Verfügung stellt, spielbar ist.

Ein ganzes Kapitel verwendet Doni darauf, die Vorzüge seines Entwurfs darzulegen (Kap. 8), um schließlich die Anwendbarkeit des Tonsystems bzw. dessen Übertragung auf Tasteninstrumente zu demonstrieren (Kap. 9–13). Einer Aufstellung der Konsonanzen (Kap. 14) folgt eine Zusammenfassung (Kap. 15), die neben der Wiederholung der zentralen Punkte des *Trattato* Hinweise zum von Doni favorisierten Anwendungsbereich seines Tonsystems enthält: Im Sologesang und in der »musica scenica« soll es den Ausdruck von menschlichen Affekten durch Musik ermöglichen. Die »Aggiunta« bietet Ergänzungen zum *Trattato* und Beispielkompositionen zur Veranschaulichung. Fünf Jahre später publizierte Doni zudem seine *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi* (Rom 1640), die als eine Sammlung von Trattati und Discorsi den *Compendio del Trattato* inhaltlich ergänzen und vertiefen.

Kommentar • Donis Interpretation des antiken Tonsystems, dem das erklärte Ziel zugrunde liegt, der aktuellen Musikpraxis zur Ausdrucksvielfalt antiker Musik zu verhelfen, zog einige kompositorische Experimente nach sich. Unter den Komponisten, die Donis Tonsystem anwandten, befanden sich die zumeist in Rom tätigen Girolamo Frescobaldi, Ottaviano Castelli, Pietro Della Valle, Domenico Mazzocchi, Pietro de Heredia, Gino Capponi und Luigi Rossi. Von Della Valle stammt die umfangreichste überlieferte Komposition, wofür er eigens angefertigte polyharmonische Instrumente benutzte: das von Giovanni

Polizzino gebaute Cembalo triarmonico sowie die Viola panarmonica. Das bekannteste seiner polyharmonischen Instrumente ist die Lyra barberina, benannt nach dem Widmungsträger des gleichnamigen Traktats Donis (Ms., ca. 1635); in diesem Traktat, das gleichzeitig eine umfassende Geschichte der Lyra und Kithara bietet, kulminiert Donis einzigartiger Entwurf der Wiederbelebung des antiken Tonsystems mit praktischem Zuschnitt (vgl. dazu Palisca 1994), dem nichts weniger als der Anspruch innewohnt, die musiktheoretischen Grundlagen der zeitgenössischen Musik neu zu formulieren mit dem Ziel, die der antiken Musik zugeschriebene Wirkmächtigkeit erfahrbar zu machen.

Literatur C. V. Palisca, G. B. Doni's ›Lyra Barberina‹. Commentary and Iconographical Study. Facsimile Edition with Critical Notes, Bologna 1981 [auch ersch. als Sonderheft in: *Quadri-vium* 22/2, 1981] • Ders., Introductory Notes on the Historiography of the Greek Modes, in: *JM* 3, 1984, 221–228 • Ders., Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New Haven 1985, bes. 330 ff. • Ders., Die Jahrzehnte um 1600, in: *GMth* 7, Dst. 1989, bes. 247–260 • Ders., G. B. Doni, Musicological Activist and His ›Lyra Barberina‹, in: ders., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxd. 1994 • P. Barbieri, Gli strumenti poliarmonici di G. B. Doni e il ripristino dell'antica musica greca (c. 1630–1650), in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 15 (= *AnMl* 30), hrsg. von F. Lippmann, Laaber 1998, 79–114

Michaela Kaufmann

Joseph Drechsler

Harmonie- und Generalbaß-Lehre

Lebensdaten: 1782–1852

Titel: Harmonie und Generalbaß-Lehre. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen in dem Normal-Schulgebäude bey St. Anna in Wien

Erscheinungsort und -jahr: Wien [1816]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 85, [3], VIII S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Wien [²1835] • Digitalisat: BSB

Joseph Drechsler verfasste die *Harmonie- und Generalbaß-Lehre* 1816, im Jahr seines Dienstantritts als Chorregent an St. Anna in Wien, für den von ihm zu reorganisierenden musikalischen Zweig der Volksschullehrerausbildung (Präparanden). Sie ist eine der frühesten am Bedarf eines schulischen Vorlesungsbetriebs ausgerichteten Harmonielehren und steht der (später so genannten) allgemeinen Musiklehre nahe (Wason ²1995, S. 25). Eine verbesserte Neuauflage von ca. 1835 spiegelt die lang anhaltende Popularität von Drechslers Lehrbuch.

In seiner Vorrede bezieht Drechsler sich auf seine Lehrer Michael Haydn und Georg Joseph Vogler sowie Johann Philipp Kirnberger, Carl Philipp Emanuel Bach, Daniel

Gottlob Türk und Emanuel Aloys Förster. In mancher Hinsicht ähnelt Drechslers Schrift Försters *Anleitung zum General-Bass* (Wien 1805). Voglers Einfluss beschränkt sich im Wesentlichen auf den Gebrauch römischer Ziffern, die jedoch im Sinne Försters zur Kennzeichnung von Bassstufen verwendet werden, sowie auf die Übernahme des Vogler'schen Tonkreises. (Letzterer wird bereits bei Förster zitiert und mit dem Begriff »Teufelsmühle« belegt.) Auch hinsichtlich seines Festhaltens an der organistischen Generalbasspraxis – die Einleitung thematisiert die Orgel und ihre rechte Behandlung (S. 5–8) – steht Drechsler der konservativen Wiener Tradition Johann Georg Albrechtsbergers und Försters näher als der Lehre Voglers.

Zum Inhalt • Die *Harmonie- und Generalbaß-Lehre* umfasst 13 Kapitel; der zweiten Auflage von 1835 ist zudem ein »Anhang vom Contrapuncte« (S. 109 ff.) beigegeben. Das erste Kapitel (»Von dem Generalbasse«) bestimmt seinen Gegenstand in erster Linie praxisbezogen: Der Generalbass sei »die Fertigkeit, [einen] bezifferten Baß rein zu spielen, die Kunst die Ziffern in die Noten rein zu setzen, jede Harmonie aus ihrem Ursprunge zu erkennen, und selbe nach den Regeln zu verbinden« (§3, S. 8).

Die Kapitel 2–4 klären Voraussetzungen zu Notation, Tonarten, Skalen, Intervallen, den Bewegungsarten und elementaren Satzregeln. Es folgt eine sukzessiv aufbauende Akkordlehre vom »ersten Stammakkorde« (Kap. 5) und dessen »Verwechslungen« (Kap. 6), d. h. Umkehrungen, über den »zweyten Stammakkord« (Septakkord) und dessen »Verwechslungen« (Kap. 7) bis hin zu »den zufällig dissonirenden Akkorden« (Kap. 8). Die kontextuelle Behandlung der jeweiligen Akkordtypen wird im Sinne einer Lehrdogmatik veranschaulicht und erläutert. (In der ersten Auflage stehen die Beispiele am Ende des Buches, in der zweiten Auflage jeweils am Ort.) Obgleich Drechsler vereinzelt spezifische Bassstufengänge und Fundamentalschritte anspricht sowie auf die zentrale Stellung von Tonika und Ober- und Unterdominante verweist, nimmt er weder auf den »Sitz der Akkorde«, d. h. die gebräuchlichen Bezifferungen der verschiedenen Bassstufen (im Sinne Försters) noch auf die Fundamentalschritttheorie (im Sinne Kirnbergers) explizit Bezug. In den meisten Beispielen sind es die jeweiligen Akkordtypen, welche die Systematik der Fortschreitungen vorgeben. Daraus resultieren (insbesondere im Falle von Septakkorden) oftmals sequenzierende Satzmuster, die gleichermaßen didaktisch motiviert wie den Erfordernissen der Organistenpraxis verpflichtet sind.

Im Unterschied zu früheren, der Partimento-Tradition nahestehenden Autoren verweist Drechsler auf die Oktavregel (die den »Sitz der Akkorde« regelhaft exemplifiziert) erst im Anschluss an die Entfaltung des Akkordreper-toires, und zwar im Rahmen allgemeiner »Regeln für den

Generalbaßspieler« (Kap. 9). Damit bildet die Oktavregel einerseits den (impliziten) Zielpunkt der Darstellung, während sie andererseits der systematischen Aufarbeitung des Stoffs entzogen und in einen gewissermaßen theoriefreien Raum ausgegliedert scheint. Neben der »harten« und der »weichen Tonleiter« – jeweils in »den drey Lagen« – bringt Drechsler in den zugehörigen Notentafeln des Anhangs zudem den Vogler'schen Tonkreis (»Ein chromatischer Satz«), den »seinen Fingern eigen« zu machen »einem fleißigen Schüler sehr viel Nutzen gewähren« könne (Anm. S. 64).

Ohne inneren Zusammenhang mit akkordtypologisch motivierten Satzmustern (Kap. 5–8) und Oktavregel-Varianten (Kap. 9) handelt Drechsler in Kapitel 10 »Von der Verbindung anverwandter Akkorden« (gemeint sind einfache Dreiklänge), welche, sofern sie »sich mit einem Schluß endigen«, zu einem »harmonischen Satz« bzw. einer »Periode« zusammenschließen (S. 65). Hierbei möge »jeder andere der Tonart zugehörige Akkord [der Tonika] folgen« (S. 65 f.); als einziges Kriterium harmonischer Verwandtschaft wird angegeben, dass ein jeder Akkord (außer der VII. Stufe in Dur und der II. Stufe in Moll) »einen oder zwey Töne gemeinschaftlich mit dem Akkorde des Grundtones« habe (Anm. S. 66). Es folgt eine einfache Kadenzlehre. Weitergehende Fortschreitungsregeln oder -modelle teilt Drechsler an dieser Stelle nicht mit.

In Kapitel 11 »Von der Modulation (Ausweichung)« unterscheidet Drechsler »dreyerlei« Modulationstypen, »die leichte, die weitläufige und die plötzliche« (S. 70). Erst in diesem Zusammenhang nimmt er eine (an Kirnberger anschließende) Differenzierung harmonischer Verwandtschaftsverhältnisse in drei Graden vor (S. 77). Bevorzugtes Modulationsmittel der »leichten Modulation« (S. 73 ff.) ist die Einführung neuer Akzidenzien. Als »weitläufige Modulation« (S. 76 f.) bezeichnet Drechsler die Verkettung mehrerer leichter Modulationen, als »plötzliche Ausweichung« (S. 77 f.) die Umdeutung der Zwischendominante eines verwandten Akkords in die beliebige Stufe einer ferneren Tonart. Überdies diskutiert er die Bezifferung eines liegenden, der Ausgangstonart entstammenden Basstones im Sinne einer Tonleiterstufe der Zieltonart (S. 78) sowie, als »schnellste Art, in die entferntesten Töne auszuweichen«, den Gebrauch des »enharmonischen Akkords« (S. 79). Letztere Begrifflichkeit findet sich bereits in Försters *Anleitung zum General-Bass*; gemeint ist der verminderte Septakkord.

Im Notenteil zu Kapitel 12 (»Von dem Orgelpuncte«) zeigt Drechsler u. a. auch einen Orgelpunkt »in der Oberstimme«. Kapitel 13 schließlich handelt in knapper Form »von den durchgehenden Noten«. Es folgen »Beyspiele über alle in diesem Buche enthaltenen Regeln«.

Der in der zweiten Auflage ergänzte »Anhang vom Contrapuncte« (Drechsler [21835], S. 109–128) bildet im Grunde genommen einen eigenständigen Traktat. Er beginnt – recht ungewöhnlich – mit einer Diminutionslehre (»Von der Veränderung oder Variation«), die auf die melodische Entfaltung eines harmonischen Satzes zielt. Im zweiten Abschnitt »Von der Nachahmung oder Imitation« empfiehlt Drechsler »jüngeren Tonsetzern, [...] sich mit anhaltendem Fleiße im reinen Contrapuncte [zu] üben« (ebd., S. 117), und erläutert in knapper Form den einfachen und doppelten Kontrapunkt zu einem gegebenen cantus firmus sowie die »freye« und die »strenge« Nachahmung, erstere anhand imitatorischer Sequenzen (ebd., S. 120), letztere anhand kurzer zweistimmiger Mustersätze durch alle Intervalle (ebd., S. 120–124). Schließlich werden die satztechnischen und imitatorischen Potenziale eines sequenziellen »harmonischen Satzes« vorgeführt (ebd., S. 124–128), namentlich dessen Chromatisierung und variable Bezifferung mit »zufällig dissonierenden Accorden« sowie schließlich die »melodisch-canonische« (sequenzielle) und die kontrapunktisch imitierende Ausarbeitung des Oberstimmensatzes bis hin zur strengen Imitation in der Unterquinte, Oktave und Dezime: Drechsler zeigt den imitatorischen Kontrapunkt als das Ergebnis einer Dekonstruktion des im Generalbassgriffmuster verfestigten Stimmenkomplexes auf die ihm zugrunde liegenden kontrapunktischen Primärvorgänge.

Kommentar • Drechslers Diskussion der einzelnen Akkordtypen folgt einer modernen, einfach lehrbaren und auf wenige konstitutive Regeln zurückführbaren Systematik und lagert die konkreten Fortschreitungsmodelle als implizite Theorie in Beispiele und Abschnitte rein praktischer Instruktion aus. Diese Doppelgesichtigkeit ist kennzeichnend für die Harmonielehre-Tradition des 19. Jahrhunderts, deren Anfänge Schulbücher wie jenes Drechslers markieren. Infolge des wiedererwachenden Interesses an der Wiener Harmonie- und Generalbasslehre, die einerseits noch ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts steht, andererseits in die Traditionslinie von Simon Sechter bis Arnold Schönberg und Heinrich Schenker mündet, haben Drechslers Schriften in jüngerer Zeit vermehrt Beachtung gefunden.

Literatur R. W. Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Rochester 1995 • D. Chapman, *Thoroughbass Pedagogy in Nineteenth-Century Viennese Composition and Performance Practices*, Diss. Rutgers Univ. 2008 • S. Rohringer, *Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse*, in: *Im Schatten des Kunstwerks*, Bd. 1: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert*, Kgr.Ber. Wien 2007, hrsg. von D. Torkewitz, Wien 2012, 273–297

Folker Froebe

Gallus Dressler

Praecepta

Lebensdaten: 1533–1580/89

Titel: *Praecepta musicae poeticae* a D: Gallo Dresselero (Grundsätze der musica poetica)

Entstehungsort und -zeit: Magdeburg, 1563/64

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 38 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschrift: D-B, mus. autogr. Theor. Dressler, fol. 2r–39r, 41r–42r • Edition: Hrsg. von B. Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50, 1914/15, 213–250 [Transkription: TML] • Übersetzung: *Praecepta musicae poeticae*. Gallus Dressler, hrsg. und übs. von S. Chevalier und O. Trachier, Paris 2001 [frz.] • Edition und Übersetzung: *Praecepta musicae poeticae*. The Precepts of poetic music. Gallus Dressler. New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices, hrsg. und übs. von R. Forgács, Urbana 2007

Die *Praecepta* – der sicherlich bedeutendste der drei heute bekannten Traktate des in der franko-flämischen Tradition stehenden Gallus Dressler – sind in einem einzigen Manuskript erhalten, das wahrscheinlich nicht für den Druck, sondern als »Kollegmanuskript« (Luther 1941, S. 40) für den praktischen Unterricht bestimmt war. Der historische Wert dieser humanistisch-reformatorisch geprägten Schrift liegt in ihrem stark rhetorischen Verständnis, das sich über weite Bereiche der Komposition ausdehnt und Dressler zu einem der ersten musikalischen Oratoren macht (vgl. Werbeck 1989, S. 242). Der Traktat entstand im Zeitraum von 1563 bis 1564 als Grundlage von Privatvorlesungen vor fortgeschrittenen Schülern der Lateinschule Magdeburgs. Die behandelten Themen wurden bereits seit 1559 von Dressler unterrichtet, sodass das Manuskript, mitsamt seinen zahlreichen Annotationen, Emendationen und Marginalien, die gereifte Lehre des Kantors widerspiegelt.

Neben antiken Autoren rezipiert die Schrift hauptsächlich Theoretiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum, u. a. Nikolaus Listenius, Johannes Galliculus und Heinrich Faber. Sie knüpft unmittelbar an die ebenfalls im Manuskript verbliebene *Musica poetica* (um 1548) von Faber an und zeugt von bemerkenswerten Affinitäten mit den *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) Gioseffo Zarlinos. Es gibt jedoch keinen Anhaltspunkt dafür, dass Dressler das Werk kannte.

Zum Inhalt • Die 15 Kapitel, umrahmt von »Praefatiuncula« und Appendix, führen von elementaren Definitionen über die Kernlehre zu Aspekten der rhetorischen Dispositio und Elocutio (d. h. der Gliederung und Sprachgestaltung einer Rede) bis hin zu zusammenfassenden Empfehlungen. Lehre und Würdigung der musica poetica werden einleitend mit dem Beherrschen der Komposition, der Beurteilung der Werke, der Behebung von Fehlern und der Sicherheit der Sänger begründet. Die Definitionen der

musica poetica, der Komposition sowie des Kontrapunkts bauen aufeinander auf und halten sich eng an Galliculus und Faber. Musica poetica umfasst zwar Improvisation und Komposition, wird jedoch bezeichnenderweise ausschließlich unter letzterem Aspekt behandelt. Der Kontrapunkt, als Mittel der Komposition, wird in drei Gattungen unterteilt (Note gegen Note, blühend bzw. gebrochen und gefärbt), von welchen die letzten beiden jedoch nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden sind (Kap. 1).

Nach Definition des Klanges, Einteilung der Töne, Eingrenzung der Konsonanzen (Einklang, Quinte, Terz und Sexte) und doppelter Gliederung des Intervallvorrats (einfache, gleichklingende und harmonische bzw. perfekte und imperfekte Konsonanz) werden vier Regeln zur Konsonanzfortschreitung gemäß melodischer Bewegung, Zielintervall und Position in der Komposition genannt. Dabei wird der Einklang, als Ursprung der Konsonanz, vom Parallelenverbot ausgenommen (Kap. 2). Im Anschluss an die Definition und Aufzählung der Dissonanzen (Sekunde, Quarte und Septime) erfolgt eine verhältnismäßig klare Unterscheidung zwischen Synkopen- und Durchgangsdissonanz. Bei der Synkope zeichnet sich eine implizite Differenzierung zwischen dem Sekundvorhalt und dem mit der Mi-Klausel in Verbindung gebrachten Nonenvorhalt ab. Die Ausführungen zum Durchgang berücksichtigen Dauer, Melodik und Metrik, wobei auch betonte Durchgänge und Dissonanzen im Note-gegen-Note-Satz in den Beispielen erscheinen (Kap. 3). Werden die verbotenen Intervalle der übermäßigen Quarte sowie verminderten Quinte und Oktave von den Konsonanzen ausgeschlossen (Kap. 4), so wird, durch jeweils vier Regeln, der Status der Quarte als Dissonanz aufgehoben und die zulässige Verwendung der Sext näher beschrieben (Kap. 5).

Die vier Hauptstimmen werden in Analogie zu den vier Elementen begründet und von weiteren Stimmen abgegrenzt. Interessanterweise wird die traditionelle vom Tenor ausgehende Kompositionsrangfolge mit der Begründung relativiert, dass im »Contrapunctus coloratus« jede mit dem Thema betraute Stimme als Tenor angesehen werden müsse (Kap. 6). Die Ausführungen zur »Verbindung der Konsonanzen« (Kap. 7) sind in ihrer mühsamen Vervollständigung des Cantus-Tenor-Gerüsts methodologisch ganz der Tradition verhaftet. Sie zeugen dennoch von einer eindeutigen Bevorzugung des Dreiklangs, die ebenfalls aus dem allgemeinen Beharren auf voller (mit Terzen) statt leerer Harmonie (ohne Terzen) hervorgeht.

Gehen die Klauseldefinitionen auf Johannes Tinctoris und Franchino Gaffurio zurück, so ist die feingliedrige Kadenzklassifikation unter Berücksichtigung des Simultanintervalls zwischen dem cantus und den übrigen Stimmen eine eigenständige Leistung Dresslers (Kap. 8). Von noch

größerer Tragweite für die Theorie der Folgezeit ist jedoch die Analogie zwischen den Teilen der Rede und jenen des Gesangs. Dieser Bezug setzt die zwischen zwei Klauseln erklingenden Abschnitte zugleich in Abhängigkeit zu den Sinnabschnitten des zu vertonenden Textes und zum musikalischen Verlauf gemäß der ebenfalls in diesem Kontext behandelten Moduslehre. Aus dieser Perspektive wird eine dreigliedrige Kadenzhierarchie (1. perfekte bzw. semiperfekte, 2. harte bzw. weiche, 3. längere bzw. kürzere Klausel) entworfen, die durch den Rekurs auf Finalis, Repercussa und Rangordnung der diatonischen Stufen bemerkenswerte Unterschiede zu Zarlinos mathematisch-harmonischen Kriterien (Kadenzstufen I, V und II) aufweist (Kap. 9).

Nach Rechtfertigung der Pausen im musikalischen Satz (Kap. 10) wird die Fuge erstmals theoretisch ausführlich in Form von vier Regeln erfasst, die das Imitationsintervall, die Beachtung der Oktavspezies und Repercussa sowie die Anlehnung an Klauseln festlegen (Kap. 11). Zwar ist die Definition der vollständigen Fuge (Kanon) eindeutig, doch kann die Differenzierung zwischen »semifuga« (strenge Imitation bis zur Kadenz bzw. mehrmaliges Erscheinen des thematischen Materials) und »fuga mutilata« (freiere oder kürzere Imitation bzw. einmalige Durchführung) nicht eindeutig zurückverfolgt werden.

Die Analogie zwischen Rhetorik und Musik konkretisiert sich durch die Übertragung der »partes orationis« auf das musikalische Werk (Kap. 12–14). Das Exordium kann entweder voll (mit allen Stimmen) oder nackt (progressive Einführung der Stimmen) gestaltet werden und hat als Hauptfunktion die Affirmation der Tonart. Die Ausgestaltung der Mitte (Dispositio) erfolgt durch kadenzierende Konsonanzfortschreitungen oder durch Fugen, die beide näher erklärt werden mittels Regeln (Tonart, Wortbedeutung und -betonung, Benutzung von Klauseln und Harmonisierungen) bzw. Beispielen namhafter Meister. Der Schluss, der im Hinblick auf die melodische Wendung des Tenors in Abhängigkeit vom Modus entweder regelmäßig oder unregelmäßig komponiert ist, wird als Bestätigung der Tonart verstanden.

Der abschließende Unterrichtsleitfaden schreibt vor, die Regeln einzuhalten, Beispiele der Meister in das Zehnliniensystem zu übertragen, den Charakter von Synkope, Klausel, Fuge und Verbindung der Konsonanzen zu berücksichtigen und sich in der Praxis bei steigendem Schwierigkeitsgrad zu üben (Kap. 15). Die nachzuahmenden Meister werden dabei in vier Komponistengenerationen unterteilt, die sich von Josquin Desprez über Ludwig Senfl, Jacobus Clemens non Papa bis hin zu Orlando di Lasso erstrecken.

Kommentar • Die *Praecepta* stehen ganz in der lutherisch-philippistischen Tradition, die der Musik eine zen-

trale Bedeutung in der schulischen Bildung beimisst und sie als entscheidendes Mittel der theologischen Exegese betrachtet. Aufgrund der Neuinterpretation der musikalischen Inhalte aus der Sicht der Redekunst ist die Umsetzung dieser Perspektive in ihren Konsequenzen jedoch ungleich folgenreicher als in den früheren Schriften.

Die Verwendung prägnanter Maximen und Merkhilfen, die Benutzung des Zehnliniensystems (der »scala decemlinealis«) für angehende Komponisten, der Rekurs auf zahlreiche Beispiele sowie die detaillierten abschließenden Anweisungen zeugen von den didaktischen Vorzügen des Werkes. Die Schrift liefert ebenfalls entscheidende Hinweise zur damaligen Kompositionspraxis, etwa im Hinblick auf die Rangfolge der Stimmen. Der wichtigste Beitrag der *Praecepta* liegt aber zweifellos darin, dass die verstärkt rhetorische Orientierung zu einer beträchtlichen Erweiterung, Uminterpretation und Neueinführung musiktheoretischer Inhalte geführt hat. Dabei sind die Ausführungen zur Kadenzlehre, zur Fuge und zur formalen Gliederung richtungsweisend für den musiktheoretischen Diskurs der Folgezeit. Die Moduslehre bildet den Konnex dieser eng miteinander verbundenen Themenfelder und ist hier als entscheidendes präkompositorisches Kriterium innermusikalischer Schlüssigkeit zu werten.

Die *Praecepta* blieben unveröffentlicht. Aufgrund der damals kursierenden Kopien fanden sie dennoch eine gewisse Verbreitung und wurden vom theoretischen Diskurs der Folgezeit rezipiert. So steht die von Dressler zitierte Motette *In me transierunt* Lassos im intertextuellen Bezug zu Joachim Burmeister, der diese Komposition ebenfalls in Analogie zum Aufbau einer Rede untergliedert. Die *Praecepta* setzen somit einen wichtigen Meilenstein für die Tradition der musica poetica und sind wegweisend für die figürlich-rhetorische Kodifizierung der musikalischen Mittel, die in der Folgezeit eine entscheidende Rolle in der deutschen Musiktheorie spielt.

Literatur B. Engelke, Einige Bemerkungen zu Dresslers »Praecepta musicae poeticae«, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49/50, 1914/15, 395–401 • W. M. Luther, Gallus Dressler. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jh., Kassel 1941 • W. Werbeck, Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kassel 1989 • D. R. Hamrick, Cadential Syntax and Mode in the Sixteenth Century Motet, a Theory of Composition Process and Structure from Gallus Dressler's »Praecepta musicae poeticae«, Diss. Univ. of North Texas, Denton 1996 • J. Heidrich, Art. Dressler, Dreßler, Gallus, in: MGG2P 5 (2001), 1406–1408

Christophe Guillotel-Nothmann

Herbert Eimert

Lehrbuch der Zwölftontechnik

Lebensdaten: 1897–1972

Titel: Lehrbuch der Zwölftontechnik

Erscheinungsort und -jahr: Wiesbaden 1950

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 61 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdrucke: Wiesbaden ²1952 [vermehrt und mit neuem Nachw.] • Wiesbaden ⁹1981

Herbert Eimerts Bekanntheit gründet sich in erster Linie auf seine Tätigkeit am Nordwestdeutschen Rundfunk im Köln der Nachkriegsjahre. Dort leitete er seit Ende der 1940er-Jahre das Kulturressort und gründete 1951 innerhalb des NWDR das äußerst einflussreiche Studio für elektronische Musik, das er bis 1962 unter der ausdrücklichen Vorgabe leitete, das dortige Geschehen der Öffentlichkeit über den Rundfunk zu vermitteln. Daneben beschäftigte sich Eimert in seiner Funktion als Musikredakteur in zahlreichen Beiträgen vorzugsweise mit den geistesgeschichtlichen und kulturpolitischen Bedingungen im Nachkriegsdeutschland. In seinen Untersuchungen gelangte er zu einer insgesamt positiven Beurteilung der kulturellen Situation, in der er besonders mit Blick auf die nähere Zukunft des Musiklebens enormes künstlerisches Potenzial erkannte (beispielhaft ist ein Gespräch mit Wolfgang Steinecke, dem Gründer der Darmstädter Ferienkurse, aus dem Jahr 1951 mit dem Titel *Ist die Musik am Ende? Eine optimistische Betrachtung über musikalische Grenzsituationen*, dokumentiert in Borio / Danuser 1997, Bd. 3, S. 340–353).

Zum Inhalt • Eimert gliedert sein Lehrbuch in zwei umfangreiche Kapitel zur »Theorie der Zwölftontechnik« sowie zur »Zwölftongestalt«, gefolgt von einer recht knappen Darstellung »Zur Geschichte der Zwölftontechnik«. Die beiden Hauptteile – der eine in Form einer abstrakten Entfaltung der theoretischen Grundlagen, der andere als konkrete Anleitung auf die Praxis des Komponierens bezogen – stehen sich in weiten Teilen unverbunden gegenüber. So entwickelt Eimert etwa zunächst in einiger Ausführlichkeit (Unterkapitel »Die acht Modi«, S. 28–33) eine Idee der Substitution aller Elemente der chromatischen Skala durch positionsidentische Elemente des Quart- bzw. Quintenzirkels (folglich werden in der Quartverwandlung etwa aus *c-cis-d-es-e* etc. *c-f-b-es-as*, sodass also *cis* zu *f*, *d* zu *b*, *es* zu *es*, *e* zu *as* wird; bei der Quintverwandlung werden *cis* nach *g*, *d* nach *d*, *es* nach *a*, *e* nach *e* etc. überführt), als deren Folge ihm inklusive der Krebsformen dieser neuen Reihen ein Repertoire von insgesamt nun sieben kontrapunktischen Varianten der Grundreihe zur Verfügung steht (neben der Grundreihe sind dies also: Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung, ferner die Quart- und Quintverwandlung der Grundreihe sowie deren Krebsformen –

Quart- und Quintverwandlung sind bereits Umkehrungen voneinander). In der folgenden Kompositionslehre spielt diese Technik hingegen nicht die zu erwartende prominente Rolle. Im Gegenzug verbergen sich im ersten Teil durchaus praktikable Instrumente, die unmittelbare Relevanz für das materialvorordnende Verfahren haben. So gibt Eimert zwar zu bedenken, dass man etwa bei dodekaphonen Allintervallreihen »Einblick in den Aufbau dieser Reihen [...] auf empirischem Wege erst nach endlosen Versuchen« erhalte (S. 23), präsentiert jedoch eine schematische Darstellung der Intervallverhältnisse in solchen Reihen, um zumindest auf einen Blick erkennen zu können, ob tatsächlich alle elf Intervalle vorhanden sind und es sich damit auch um zwölftönige Varianten dieser Reihenbesonderheit handelt (S. 24 f.).

Kommentar • Anders als das oft in einem Atemzug genannte Buch *Die Komposition mit zwölf Tönen* (Berlin 1952) von Josef Rufer ist Eimerts Text keine geschichtsphilosophische Legitimation, sondern eine veritable praktische Instruktion, die explizit genuin »theoretische Einsicht« (S. 5) vermitteln möchte. Er unterscheidet gleich zu Anfang ausdrücklich die Auseinandersetzung mit Schönbergs spezifischer Spielart der Reihentechnik von der Darlegung des »System[s] selbst mit seinen Tonkonstellationen, Intervall- und Reihenbeziehungen« (ebd.). Dieses System werde im vorliegenden Buch »zum erstenmal aufgedeckt« (ebd.). Im Hintergrund dieser Distanzierung von einer Darlegung der Schönberg'schen Methode und der Konzentration auf die systematischen Grundlagen der Zwölftontechnik steht Eimerts Überzeugung, dass das Prädeterminationskonzept der Tonhöhen sich prinzipiell auf weitere Tonsatzeigenschaften übertragen ließe und der Serialismus damit als konsequente Ausweitung der dodekaphondiatematischen Prinzipien zu verstehen sei (vgl. Eimerts Nachtrag zur 2. Aufl. von 1952, S. 61).

1951, im Jahr nach der Veröffentlichung seines Lehrbuches, hält Eimert während der Ferienkurse in Darmstadt einen Vortrag über Theorie und Lehrbarkeit der Zwölftonmethode (Titel: *Zwölftonstil oder Zwölftontechnik?*). Das Bedürfnis, sich systematisch mit dem theoretischen Regelsystem der Dodekaphonie auseinanderzusetzen, entstand offenkundig erst bei denjenigen Theoretikern und Komponisten, die nicht mehr zum direkten Schülerkreis Schönbergs gehörten. Denn während die Lehrinhalte sich dort innerhalb eines dezidiert in der musikalischen Tradition verankerten Verständnisses bewegten und der Zwölftonmethode eine Flexibilität abverlangt wurde, der eine systematische Fixierung entgegenstand, sind die Überlegungen der folgenden Generation vor dem Hintergrund eines grundlegenden Wandels in ihrem Verhältnis zu dieser Tradition zu sehen. Nicht von ungefähr kann etwa Rufer in seiner Ab-

handlung auf eine systematische Entfaltung des Ordnungsprinzips der Zwölftonreihe verzichten. Die Diskussionen der frühen 1950er-Jahre tragen im Hang zur Grundlegung Züge einer Verbreitungsstrategie gutgeheißener Inhalte und ebenso eines Sich-Vergewissens eigenständiger Theoretiker (vgl. Borio / Danuser 1997, Bd. 1, S. 184 f.).

Eimert betont in seiner Darstellung, dass der Reihe als »kleinster Einheit der Zwölftonordnung« eine Gestaltqualität im Sinne der Theorie Christian von Ehrenfels' zukomme (S. 8 f.). Das »Zwölftongebilde« sei demnach bereits »die fertige *Gestalt*«, gleichwohl bewege man sich damit »im Vorfeld der Form und des Komponierens« (S. 9). Im Licht dieser Auffassung erscheint Eimerts Äußerung: »Das rhythmuslose Schema einer melodischen Zwölftonbildung wird *Reihe* genannt [und] enthält nur das vorgeformte Material«, mit der der zweite Teil des Buches beginnt (S. 33), wenigstens hinsichtlich der Trennschärfe der verwendeten Kategorien problematisch. Denn inwiefern sich der hier eingeführte Schema- und Materialbegriff mit der weiter vorne geforderten psychologischen Gestalttheorie, die ja eine nachgerade holistische Qualität der Zwölftonreihe fordert, in Einklang bringen ließe, bleibt unklar. Auf diese kategoriale Differenz wurde bereits 1951 von Walther Krüger hingewiesen (Krüger 1951, S. 504).

Literatur H. Eimert, Ist Zwölftonmusik lehrbar?, in: Melos 18, 1951, 249–251 • W. Krüger, Zwölftonmusik und Gegenwart, in: Musica 12, 1951, 503 f. • H. Eimert, Grundlagen der musikalischen Reihentechnik, Wien 1964 • Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, hrsg. von G. Borio und H. Danuser, Fr.i.Br. 1997 • F. Wörner, Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer), in: Schachzüge Arnold Schönbergs. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen. Kgr.Ber. Wien 2004, hrsg. von C. Meyer, Wien 2006, 274–292

Jo Wilhelm Siebert

Engelbert von Admont

De musica

Lebensdaten: um 1250 – 1331

Titel: De musica

Entstehungsort und -zeit: Admont, erstes Drittel des 14. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: Prosatraktat, 47 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschrift: A-A, Cod. 397 • Edition: P. Ernstbrunner, Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (um 1250–1331), Tutzing 1998

Die *Musica* des Admonter Abtes Engelbert vertritt den Anspruch, das praktische Wissen des einstimmigen litur-

gischen Gesangs von seinen Grundsätzen und Wurzeln, »principia et radices«, ausgehend zu vermitteln. Konkret bedeutet dies eine Rückbindung des modalen Verständnisses und sogar der Ausführung liturgischer Melodien an das Tonsystem, dessen Elemente und ihre quadrivalen, mathematischen Bestimmungen. Engelbert erörtert dafür in seinem beinahe enzyklopädischen Traktat in zwei theoretischen und zwei praktischen Büchern das Tonsystem mittels aller ihm verfügbaren Subsysteme – Solmisation, Tetrachorde, Intervallspecies – und erklärt aus diesen heraus im letzten Buch die Tonarten als Gliederungssystem des Chorals. Da diese Ordnungsfunktion der Modi auch in der Performanz wahrnehmbar sein muss, beschließt Engelbert seine Abhandlung mit einer Art Vortragslehre. Seine Argumentation ist dabei immer wieder durch scholastische Beweise und Rekurse auf aristotelische Schriften geprägt, womit der Traktat die Signatur eines universitär sozialisierten Gelehrten trägt. Aus einem autobiographischen Brief Engelberts an Magister Ulrich von Wien geht hervor, dass der Admonter Abt mehrere Dutzend theologische und philosophische Schriften – darunter Aristoteles-Kommentare – verfasst hat und von 1272 bis 1285 zunächst in Prag, dann in Padua bei namhaften Gelehrten studierte. Der Musiktraktat, mit dem Engelbert laut Prolog zum Studium seiner Jugend zurückkehrte, entstand – wie der größte Teil seiner Schriften – in seiner Zeit als Abt in Admont (1297–1327). Darauf deutet auch der Umstand hin, dass etliche der Musiktraktate, auf die Engelbert Bezug nahm, im ehemaligen Admonter Cod. 494 versammelt sind. Dort finden sich die Schriften Guidos von Arezzo, Aribos *De musica* (zwischen 1069 und 1078), der pseudo-odonische *Dialogus* (um 1000) und der *Prologus in tonarium* (vermutlich zwischen 1021 und 1036) Berns von Reichenau – Traktate, welche neben antiken Autoritäten wie Boethius und Macrobius Einfluss auf Engelberts *De musica* nahmen.

Zum Inhalt • Nach einer mit Aristoteles-Zitaten durchzogenen Einleitung – Definition von musica, von Boethius abgeleitete Einteilung in musica mundana, musica humana und musica organica (I.I–IV) – dient das I. Buch im Wesentlichen der Aufstellung des Tonsystems und seiner Subsysteme. Engelbert leitet das Konzept eines nach oben und unten begrenzten Tonsystems aus der Physik des Tones her (I.V–VI), stellt das 19-stufige Normalsystem von *f* bis *dd* mit der Doppelstufe *b/h* auf, führt die sechs Solmisationssilben *ut, re, mi, fa, sol, la* sowie die sieben Tonbuchstaben *a, b, c, d, e, f, g* ein und erklärt die Zuordnung der Silben zu den Buchstaben (I.IX). Nach der Einführung der griechischen Saitenbezeichnungen (I.X–XI) als weiterem Benennungsmodell des Tonsystems beschreibt Engelbert abschließend die Tetrachordgliederung des Systems in graves (*A-D*), finales (*D-G*), superiores (*a-d*) und excellentes

(*d-g*) sowie die obere Ausweitung um ein fünftes Tetrachord (I.XII–XV).

Das II. Buch erschließt die musikalischen Intervalle einerseits abstrakt als Proportionen und andererseits konkret in Bezug auf das Tonsystem, indem die möglichen Konstellationen von Ganz- und Halbtönen bei der Ausfüllung eines Rahmenintervalls – die Intervallspecies – besprochen werden. In seiner Erörterung der Proportionen (II.IV–XXI) folgt Engelbert zunächst Boethius, erläutert dann die Mensurintervalle Ganzton, Quarte, Quinte und Oktave, deren Demonstration durch Monochord und Pfeifenmensur sowie die Terzen und die Teilung des Ganztons. Die Aufstellung der Species (II.XXII–XX) erfolgt von den zwei Arten kleiner Terzen über die drei Quart- und vier Quintspecies zu den sieben Oktavspecies. Eine Erörterung der neun Melodieintervalle (II.XXVII–XXX) beschließt das II. Buch. Engelbert erweitert dabei die sechs guidonischen Melodieintervalle (Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Quarte, Quinte) um die Sexten und die Oktave.

Das III. Buch, mit dem laut Engelbert der eher der Praxis zugehörige Teil des Traktats beginnt, dient der Erschließung des Tonsystems und seiner Intervalle durch die beiden »Demonstrationsmodelle« (Niemöller 1970) Solmisation und Tetrachord. Engelberts Traktat zählt zu den ersten ausführlicheren Darstellungen des Silbensingens zur Vergewärtigung der Lage der Ganz- und Halbtöne einer Melodie und umfasst neben einer Darstellung der Verwendung der Solmisationssilben im Auf- und Abstieg (III.IV–VII) auch eine Erklärung der Mutation – des Wechsels von einem Hexachord ins andere – und Regeln zum Verhalten bei Sprüngen (III.VIII–X). Im Anschluss an die relationale Verortung der Intervalle in der Solmisation vertieft Engelbert die absoluten Positionen der Intervalle durch die Herleitung der Struktur der acht »toni« (»Modi«) aus der Tetrachordordnung des Tonsystems. Engelbert folgt im Wesentlichen Aribos – und letztlich Hermann von Reichenau –, wenn er die Quartspecies aus der Verbindung der positionsgleichen Töne der konjunkten, also durch einen gemeinsamen Ton verbundenen Tetrachorde (*A-D* und *D-G*) und die Quintspecies aus der Verbindung der positionsgleichen Töne der disjunkten, also unverbundenen Tetrachorde (*D-G* und *a-d*) herleitet (III.XIV–XVII). Da die Oktave sich aus Quarte und Quinte zusammensetzt und die – bei Unterscheidung der Skala *D-d* nach der Anordnung von Tetrachord und Pentachord – acht Oktavspecies die acht Tonarten repräsentieren, ergeben sich die acht Modi aus den Tetrachorden mittels der »tonales species consonantiarum«, der modal gedachten Intervallspecies (III.XVIII–XXII).

Das IV. Buch ist der Systematisierung der Tonarten sowie der Beschaffenheit und Performanz des Chorals gewidmet. Tatsächlich beschränkt sich Engelberts Konzept

von »tonus« (»Tonart«) nicht auf die systematischen Kriterien der Oktavräume und ihrer Strukturierung, sondern umfasst die Vorstellung von Tonart als integralem Melodieverlauf mit klarer Funktion der einzelnen Teile. Daher erörtert Engelbert zunächst die Notwendigkeit der Harmonie der Teile, die sich analog zu den Proportionen der Intervalle auch in der Ordnung von Anfang, Mitte und Schluss der Melodie niederschlägt (IV.II). Da die natürliche Harmonie der musica in den Rezipienten Resonanz erzeuge, schließt Engelbert daran Ausführungen zum Ethos der Tonarten, ihrer Wirkung auf den Hörer, an (IV.III). Darauf folgt eine Bestimmung des natürlichen Gesangs, des »cantus naturalis«, durch die aristotelischen Begriffe »motus naturalis« und »motus violentus«, »natürliche« und »erzwungene Bewegung«, und der Erklärung der Teile des natürlichen Gesangs: Anfang, Aufstieg, Abstieg und Ende, sowie Incipit, Tenor und Abschnittszäsuren. Es folgt eine Erörterung der theoretischen Systematisierung der Tonarten als Skalen, unter Verwendung der Ambitus-Kreise Aribos (IV.VIII–XXIII), die im nächsten Schritt an die Verlaufsform der Melodien zurückgebunden werden: Engelbert definiert die Regeln für den Anfangston von Gesängen in Abhängigkeit von der Finalis, Tonverwandtschaft als gemeinsame Intervallumgebung (gemeinsame Solmisations-silben) sowie Ambitusregeln für Auf- und Abstieg in allen acht Modi, ehe Hinweise zur Transposition die Moduslehre beschließen (IV.XIV–XXXVIII). Um diese natürliche Ordnung des Gesangs wahrnehmbar zu machen, bedarf es des rechten Singens, das Engelbert – unter Berufung auf die pseudo-aristotelischen *Problemata* – als adäquate Artikulation der Abschnitte, der »distinctiones«, versteht (IV.XXXIX–XLIV). Diese Artikulation erfolgt durch Dehnung der Schlusstöne der Abschnitte und durch Pausen. »Distinctiones« stehen Engelbert zufolge am Ende des Aufstiegs von der Finalis, am Ende des Abstiegs zu ihr, bei Enden von Abschnitten mit ihrem jeweiligen Anfangston und bei der Rückkehr zur Finalis. Sie gliedern sich in »distinctiones maiores« – Finalis und ihre quart- und quintverwandten Töne – und »distinctiones minores« auf anderen Zieltönen. Die Funktion von Engelberts Vortragsregeln liegt also darin, die tonale Syntax der Melodien hervorzuheben und so das Verhältnis der Konsonanzen durch die Ausführung der Gesänge sinnlich erfahrbar zu machen.

Kommentar • Der Musiktraktat Engelberts führt verschiedene Stränge musikbezogenen Wissens und Denkens zusammen. In seiner Darstellung des Tonsystems und der systematischen Herleitung und Beschreibung der Modi basiert er auf deutschen Traktaten des 11. Jahrhunderts. Deren Theorie von Tonsystem und Modus wird bei Engelbert allerdings in Beziehung zur Praxis der Ausführung gesetzt, die der Admonter Abt als sinnliche Vermittlung der

natürlichen Ordnung der Gesänge versteht, welche durch die Tonarten verbürgt ist. Engelberts Anspruch einer Ableitung des praktischen Wissens aus den mathematischen Grundlagen gibt dem Text den Charakter einer Summa, in der sowohl die quadrivialen Aspekte des antiken Erbes der Disziplin, als auch die Bemühungen um die didaktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Choral ihren Platz finden. Die Auswertung aristotelischer Schriften führt dabei zu neuen Begründungen, die Engelberts Traktat auch zu einer wichtigen Quelle des musikalischen Denkens am Beginn des 14. Jahrhunderts machen.

Literatur K. W. Niemöller, Die Anwendung musiktheoretischer Demonstrationsmodelle auf die Praxis bei Engelbert von Admont, in: *Miscellanea Mediaevalia* 7, 1970, 206–230 • J. Dyer, Chant Theory and Philosophy in the Late Thirteenth Century, in: *Canus Planus* 4, 1990 (1992), 99–118 • F. Hentschel, ›Affectus‹ und ›proportio‹. Musikbezogene Philosophie der Emotionen um 1300 (Engelbert von Admont und Petrus d'Auvergne), in: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, hrsg. von C. Asmuth, G. Scholz und F.-B. Stammkötter, Ffm. 1999, 53–68

Konstantin Voigt

Euklid

Sectio canonis

Lebensdaten: wirkte um 300 v. Chr.

Titel: Κατατομή κανόνος (Katatome kanonos; Teilung des Kanons)

Entstehungsort und -zeit: [Alexandria], um 300 v. Chr.

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, Einleitung und 20 Propositionen, griech.

Quellen/Drucke: Handschriften: Eine Übersicht zu den überlieferten griech. und lat. Quellen findet sich bei Barbera 1991, 62–98 • Zentraler Druck: *Euclidis introductio harmonica et sectio canonis musici* [...], in: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, hrsg. von M. Meibom, Amsterdam 1652, Bd. 1, 1–68 [Nachdruck: New York 1977] • Editionen: *Euclidis sectio canonis*, in: *Musici scriptores graeci*, hrsg. von K. van Jan, Leipzig 1895, 113–166 [Nachdruck: Hildesheim 1962] • *Scripta musica*, in: *Euclidis Opera omnia*, hrsg. von H. Menge, Leipzig 1916, Bd. 8, 158–183 • Edition und Übersetzung: *The Euclidean Division of the Canon. Greek and Latin Sources. New Critical Texts and Translations on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and indices verborum and nominum et rerum*, hrsg. und übs. von A. Barbera, Lincoln 1991 • Übersetzungen: A. Barker, *The Euclidean ›Sectio Canonis‹*, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, hrsg. und übs. von dems., Cambridge 1989, 190–208 • O. Busch, *Κατατομή κανόνος. Die Teilung des Kanón*, in: ders., ›Logos syntheseos‹. Die euklidische ›Sectio canonis‹, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie, Hildesheim 2004, 134–157

Um 300 v. Chr. existierte eine lebendige Diskussion über die Konstruktion des griechischen Tonsystems, des

»σύστημα τέλειον« (»Systema teleion«). Unter dem Titel *Sectio canonis* firmiert ein kurzer Traktat über die mathematische Konstruktion des Tonsystems; seine Autorschaft und Entstehungsgeschichte sind nach wie vor ungeklärt, und die inhaltlichen Widersprüche bieten Anlass für Zweifel an der Niederschrift des Traktats durch eine einzige Person (vgl. Barbera 1991, S. 3–36). Anlass für Zweifel bietet auch die fragmentierte Überlieferungsgeschichte: In Porphyrios Kommentar zur *Harmonielehre* Ptolemaios' fehlen die problematische Einleitung und die letzten vier Propositionen, und auch Boethius bietet im vierten Buch seiner *De institutione musica* (um 500) nur eine lateinische Teilübersetzung. Die Zuschreibung an Euklid rührt von den inhaltlichen Referenzen in der *Sectio canonis* an mathematische Prinzipien aus Euklids *Elemente* (Στοιχεῖα, *Stoicheia*) her, ebenso wie der Stil und Aufbau dessen Autorschaft vermuten lassen: Das Tonsystem der *Sectio canonis* wird aus einem System von aufeinander aufbauenden Propositionen hergeleitet und folgt damit formal einer primär mathematischen Lehrform; der Gegenstand hingegen bezeichnet ein implizit musikalisches Problemfeld, dessen Lösung die *Sectio canonis* durch Verknüpfung verschiedenster Disziplinen wie der Proportionentheorie und der Geometrie für sich beansprucht.

Zum Inhalt • Die *Sectio canonis* besteht aus einer Einleitung und 20 Propositionen, an deren Ende die mathematische Bestimmung der Töne im »vollständigen unveränderlichen System« (»σύστημα τέλειον ἀμετάβολος«) steht (vgl. hierzu die Abb. im Text zu Aristoxenos). Dargestellt wird das System auf einer »Länge« bzw. einer Saite, welche die Strecke vom tiefsten bis zum höchsten Ton durchmisst und »Kanon« genannt wird. Der Titel des Traktats bezeichnet also die in den letzten zwei Propositionen vorgestellte Bestimmung des Ortes jedes einzelnen Tones auf dieser »Länge«, die Teilung des Kanons. Die vorangestellte Einleitung und 18 Propositionen stellen eine argumentative Heranführung an die »Teilung des Kanons« dar, die auf logischen Prämissen beruht. Die einzelnen Propositionen bestehen jeweils aus einem Lehrsatz – der eigentlichen Proposition –, einer darauffolgenden Annahme oder Behauptung, schließlich folgt eine Begründung für das aufgestellte Theorem durch logische Ableitung.

Formal nimmt die Einleitung eine Sonderrolle ein, da sie nicht dem strikten Aufbau der einzelnen Propositionen verpflichtet scheint: Zunächst führt der Autor die Begriffe der »Bewegung« (»κίνησις«) und »Unbewegtheit« (»ἀκίνησις«) ein und eruiert die Entstehungsbedingungen von Schall überhaupt. Die Voraussetzung für alles Hörbare, inklusive der Töne, sei die Bewegung, wobei die Tonhöhen von der Bewegung abhängen: Dicht zusammenstehende und aus mehreren Einzelbewegungen zusammengesetzte

Bewegungen erzeugen höhere Töne, weniger dicht zusammenstehende Einzelbewegungen in der gleichen Zeit tiefere Töne. Aus dem Verständnis von Bewegung als aus Teilen zusammensetzbar folgt, dass Tonhöhen durch Addition und Subtraktion von Bewegungen verändert werden können. Die Töne selber sind demnach aus Teilen zusammengesetzt, und da alles aus Teilen Zusammengesetzte als Zahlenverhältnis ausgedrückt werden kann, trifft dies auch für den Bereich der Töne zu. An dieser Stelle verbindet der Autor den Bereich der Akustik mit dem der Zahl bzw. der Proportionentheorie. Diese Grundannahme ist die Voraussetzung dafür, für Zahlen geltende mathematische Notwendigkeiten auch auf Töne anzuwenden: So lassen sich Tonverhältnisse (Intervalle) ebenso wie Zahlverhältnisse in vielfache ($n:1$, z. B. die Oktave: $2:1$), epimore ($n+1:n$, z. B. die Quinte: $3:2$) und epimere ($n+m:n$, wenn m nicht $= 1$, z. B. die Undezime: $8:3$) Verhältnisse einteilen. Erscheint der bisherige Argumentationsgang in sich konsistent und begründet, führt der Autor nun zwei zentrale Behauptungen ein, deren Beweis durch logische Ableitung fehlt: Erstens gibt es konsonante und dissonante Intervalle; als Konsonanzen wurden in der griechischen Musiktheorie die Quarte, die Quinte und die Oktave und deren Zusammensetzungen angesehen, alle Intervalle kleiner als die Quarte aber galten als Dissonanzen. Dabei würden zwei konsonante Töne »eine einzige Mischung« ($\mu\acute{\iota}\alpha\nu\ \kappa\omicron\upsilon\sigma\iota\nu\ \tau\eta\nu\ \epsilon\acute{\xi}\ \acute{\alpha}\mu\phi\omicron\iota\nu$) eingehen. Diese Aussage wird analogisiert mit der Aussage, dass vielfache und epimore Verhältnisse durch »einen einzigen Namen« ($\epsilon\nu\ \acute{\omicron}\nu\omicron\mu\alpha\tau\iota$) bezeichnet werden können (zum »einigen Namen« vgl. Barker 1981, S. 2 f.). Als Schlussfolgerung daraus präsentiert der Autor die zweite Behauptung: Konsonanzen gehören zu den Zahlenverhältnissen, die durch einen einzigen Namen benannt werden können, sind also entweder vielfache oder epimore Verhältnisse.

Die ersten neun Propositionen (nachfolgend mit z. B. P1 abgekürzt) beschäftigen sich auf proportionstheoretischer Ebene mit Zahlen, und zwar mit einem Fokus auf die Zusammensetzung ($\sigma\upsilon\nu\theta\epsilon\iota\varsigma$) von vielfachen und epimoren Zahlverhältnissen. Der Autor will damit Lehrsätze zu den Eigenschaften der Verhältnissgattungen (vielfach bzw. epimor) ableiten und etablieren; wenn z. B. ein vielfaches Zahlenverhältnis zweimal zusammengesetzt ein bestimmtes Zahlenverhältnis erzeugt, ist es selber ebenfalls vielfach (P1). Es finden sich vier Lehrsätze zu den vielfachen bzw. nicht vielfachen Verhältnissen (P1, P2, P4, P5) und ein Lehrsatz zu den epimoren Verhältnissen (P3). Danach folgen Lehrsätze zu ausgewählten Verhältnissarten: zweifachen ($2:1$), dreifachen ($3:1$) und epoktaven ($9:8$) Verhältnissen (P6–9).

Aufbauend auf den proportionstheoretisch hergeleiteten Lehrsätzen, erörtern die Propositionen 10–13 Probleme der Zusammensetzung von (Ton-)Intervallen, deren

Eigenschaften implizit denjenigen von Zahlverhältnissen gleichgesetzt werden. Indem er auf musiktheoretische Konzepte Bezug nimmt, betritt der Autor den musikalischen Bereich. Er legt seinen Propositionen die Beschreibung des »Systema teleion« ($\sigma\upsilon\sigma\tau\eta\mu\alpha\ \tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$) von Aristoxenos zugrunde und setzt die Kenntnis der Tonnamen sowie deren Ort innerhalb des Systems beim Leser voraus. Propositionen 10–12 ordnen die Konsonanzen den Verhältnissgattungen und -arten zu: Die Oktave ist vielfach und zweifach ($2:1$), die Quinte und Quarte sind epimor und hemiöl ($3:2$ bzw. epitrit ($4:3$), die Duodezime ist vielfach und dreifach ($3:1$), die Doppeloktave vielfach und vierfach ($4:1$), und schließlich behandelt Proposition 13 den Ganzton, der epimor und epoktav ($9:8$) ist.

Propositionen 14–18 können als implizite Dekonstruktion der Position von Aristoxenos und seinen Vorgängern gelesen werden (vgl. Barker 1981, S. 11 ff.); diese denken die Intervalle in einem linearen, auf dem Höreindruck basierenden System; als die kleinste durch das Ohr wahrnehmbare Einheit wird der Viertelton als Ausgangspunkt für die Zusammensetzung aller Intervalle definiert – Intervalle werden also als aus Vierteltönen zusammengesetzt interpretiert. Die vier Propositionen demonstrieren das Fehlen dieser Einheit aus der explizit mathematischen Sicht, der die *Sectio canonis* verpflichtet ist. Zunächst bestimmen Propositionen 14 und 15 zusammengesetzte und geteilte Intervalle durch Größenvergleiche. Die Ablehnung des Vierteltons als einer stabilen Einheit wird in Proposition 16 vorgenommen, in der die Teilbarkeit des Ganztons in gleiche Intervalle behandelt wird (vgl. Busch 2004, S. 19 f.). Darauf aufbauend werden die Töne des enharmonischen Genus, also die Paraneten und Lichanoi, innerhalb des Tonsystems mittels der Konsonanzen bestimmt (P17) sowie die Unteilbarkeit des Pyknon dargestellt (P18; die beiden engeren Intervalle Lichanos-Parhypate-Hypate bilden ein Pyknon).

Die letzten beiden Propositionen nehmen die eigentliche Teilung des Kanons vor. Um die formulierte Aufgabe darstellbar zu machen, macht sich der Autor eine weitere Disziplin zunutze: Die Töne werden auf einer geometrischen Größe, einer Länge, aufgereiht, wobei der höchste und der tiefste Ton die Länge begrenzen. Der Autor definiert, basierend auf der vorangegangenen Bestimmung der Eigenschaften von Intervallen, den Ort dieser Intervalle und ihrer (Rahmen-)Töne innerhalb des Tonsystems. Zunächst widmet er sich den feststehenden Tonstufen (P19; Neten, Mese, Paramese, Hypaten, Proslambanomos) durch Teilung der Länge und schließlich den beweglichen Tönen (P20). Mit »feststehend« ($\epsilon\sigma\tau\omega\tau\epsilon\varsigma$) bezeichnet er die Tonstufen, die bei allen drei griechischen Genera – diatonisch, chromatisch und enharmonisch – den gleichen Ort im System innehaben; die »bewegbaren Tonstufen« ($\phi\epsilon\rho\acute{o}$

μενοι») ändern ihren Ort je nach Genus. Proposition 20 bestimmt aber faktisch nur die beweglichen Töne für das diatonische Genus – so werden bspw. die enharmonischen Lichanoi aus Propositionen 17 und 18 nicht erneut erwähnt.

Kommentar • Die *Sectio canonis* rekurriert auf Vorwissen verschiedener Disziplinen (vgl. die Analyse bei Busch 2004, S. 13–36) ebenso wie sie wesentliche Grundannahmen voraussetzen und diese nicht über eine Beweisführung herleiten (vgl. Barker 1981). So basiert das Tonsystem auf mathematisch-theoretischer Ebene auf zentralen Thesen der sogenannten pythagoreischen Auffassung von der Musik als Zahlendisziplin, als deren frühester und wirksamster Advokat die *Sectio canonis* gilt. Eine der folgenreichsten Grundannahmen handelt von der Klassifizierung der Konsonanzen als vielfache oder epimore Verhältnisse (Einleitung). Problematisch wird diese Annahme, wenn die Quarte als konsonantes Intervall bspw. mit der Oktave zusammengesetzt als Undezime erscheint. Befragt man empirische Perspektiven der Antike, wird die Undezime selbstredend als Konsonanz wahrgenommen. Bestimmt man sie jedoch im Sinne der *Sectio canonis* als Zahlverhältnis 8:3, gehört sie zur epimeren Verhältnissgattung und kann innerhalb des Systems von Propositionen nicht konsonant sein. Der Autor lässt dieses zusammengesetzte Intervall an den entsprechenden Stellen, wie in Proposition 7 oder 12, denn auch unerwähnt. Die Inkonsistenz dieser Grundannahme und deren Begründung im System der *Sectio canonis* wurde vielfach besprochen (vgl. Barker 1981, S. 9 ff.).

Gerade an solchen Inkonsistenzen innerhalb der *Sectio canonis* zeigt sich jedoch ein zentraler Aspekt der »Mathematisierung des *Système téléion*« (Zaminer 2006, S. 191): Die Schrift wurde gerne als implizite Streitschrift gegen die empirische Auffassung Aristoxenos' betrachtet, der ein die Zahlenharmonik ablehnendes musikalisches System propagiert. Mit einem solcherart kategorisierenden Blick auf die beiden Positionen kann die *Sectio canonis* als mathematische Umdeutung von Aristoxenos' Tonsystem zur Festigung der pythagoreischen Position interpretiert werden. Gerade durch die erwähnten Grundannahmen manifestierte sich der Ruf der Pythagoreer, mathematische Prinzipien über die (Hör-)Wahrnehmung als Kriterium für die Beurteilung von musikalischen Phänomenen zu stellen. Jedoch basieren die Theoreme der *Sectio canonis* ebenso auf dem hörend Erfahrbaren: Eine Quinte wird größer wahrgenommen als eine Quarte und diese Beurteilung als Allgemeinplatz vorausgesetzt. In der *Sectio canonis* wird jedoch die Konzeptualisierung dieser Wahrnehmung mathematisch fundiert; sie sucht eine mathematische Lösung für das der empirischen Evidenz sich Entziehende – das Ohr kann die Intervalle nicht präzise messen und somit keine Töne im System bestimmen – und präsentiert die

»Konstruktion eines zahlmäßig verfaßten Systems von abstrakten Verhältnissen, das beansprucht, eben dieses Tonsystem zu sein« (Busch 2004, S. 32).

Literatur A. Barker, *Methods and Aims in the Euclidean Sectio Canonis*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, 1–16 • A. Barbera, *Placing Sectio Canonis in Historical and Philosophical Contexts*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 104, 1984, 157–161 • F. R. Levin, *Unity in Euclid's 'Sectio Canonis'*, in: *Hermes* 118, 1990, 430–443 • A. C. Bowen, *Euclid's 'Sectio Canonis' and the History of Pythagoreanism*, in: *Science and Philosophy in Classical Greece*, hrsg. von dems., N.Y. 1991, 164–187 • O. Busch, »Logos Syntheseos«. Die Euklidische »Sectio Canonis«, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie, Hdh. 2004 • F. Zaminer, *Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland*, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 47–255, bes. 185–191
Michaela Kaufmann

Leonhard Euler Tentamen

Lebensdaten: 1707–1783

Titel: *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principii dilucide expositae* Auctore Leonhardo Eulero (Versuch einer neuen Theorie der Musik aus den richtigen Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler)

Erscheinungsort und -jahr: St. Petersburg 1739

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 263 S., lat.

Quellen/Drucke: Edition: Leonhardi Euleri opera omnia. Serie 3: *Opera physica. Miscellanea. Epistolae*, Bd. 1, hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1926, XIV–XX, 197–427 • Übersetzungen: Versuch einer neuen Theorie der Musik aus den richtigsten Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler, in: *Musikalische Bibliothek* 3, übers. von L. Mizler, 1746–1752, 61–136, 305–346, 539–558 und in: *Musikalische Bibliothek* 4, 1754, 69–103 [umfasst *Tentamen*, Kap. 1–4] • *Musique mathématique. La musique rendue facile, par le système de la notation lettrée, ou essai d'une nouvelle théorie de la musique, fondée sur les connaissances physiques et métaphysiques appliquées aux vrais principes de l'harmonie*, übers. von Société de Savants, Paris 1865 [erw. und aktualisiert] • *Leonhard Euler's Tentamen novae theoriae musicae. A Translation and Commentary*, übers. von C. S. Smith, Indiana 1960 • *Il Tentamen novae theoriae musicae di Leonhard Euler (Pietroburgo 1739). Traduzione e introduzione*, übers. von A. de Piero, Turin 2010 • Digitalisat: BSB

Der ab 1727 an der Petersburger Akademie der Wissenschaften tätige Mathematiker Leonhard Euler befasste sich schon ab etwa 1726 in Basel mit musikbezogenen Fragen. Der bereits 1731 fertiggestellte, aber erst acht Jahre später veröffentlichte Traktat *Tentamen* ist ein terminologisch nicht immer einheitliches Kompositum früherer Entwürfe (Busch 1970, S. 12 ff.). Der Theoretiker steht in der Tradition der altgriechischen Musiktheorie, die gemäß des pythagoreisch-platonischen Musikdenkens der metaphysischen Frage nachgeht, nach welchen musikalisch-

mathematischen Prinzipien die Weltseele im Innersten zusammengesetzt ist. Auch von Euler wird die Musik als ein Teilbereich der Mathematik bzw. der Philosophie aufgefasst (S. 29, 123; vgl. Bernoulli 1926, S. XVI f.; Speiser 1960, S. IX, XLVI). Zu den grundlegenden Voraussetzungen gehört dabei der Leibniz'sche Gedanke vom unbewussten Zählen der Seele (vgl. S. 11).

Mit der Erforschung der mathematischen Logik innerhalb der Akustik, des Tonsystems und der Wahrnehmungspsychologie wollte Euler den Grundstein für eine »completa musicae theoria« (S. 20) legen, die er zwar in Übereinstimmung mit der praktischen Musik sah, eine weitere Ausarbeitung müsse aber den erfahrenen Komponisten überlassen werden. Eulers philosophisch-mathematischer Ansatz steht dabei im Kontrast zur praxisnahen Musiktheorie von Johann Mattheson. Bei seinem radikalen Neuansatz verwendet der Mathematiker z. T. die herkömmlichen Begriffe in einer anderen Bedeutung. Statt eines Gegensatzes zwischen Konsonanz und Dissonanz sieht Euler beispielsweise eher fließende Übergänge. Auch spätere Werke enthalten Äußerungen zur Musiktheorie; insbesondere seine Schrift *De Harmoniae Veris Principiis per Speculum Musicum Representatis* (St. Petersburg 1773, S. 330–353), in der das schon im *Tentamen* angedeutete und vielfach interpretierte sogenannte Euler'sche Tonnetz besprochen wird (vgl. Bernoulli 1926; Speiser 1960).

Zum Inhalt • Nach einem einführenden Vorwort behandelt Euler im 1. Kapitel Grundfragen der Akustik. Die Gliederung orientiert sich an den von ihm definierten Instrumentengattungen. Er zeigt die Frequenzberechnung einer Saite, die mit einer konkret angegebenen Kraft gespannt wird, und gibt als Beispiel die Höhe des französischen Kammertons mit 392 Schwingungen pro Sekunde (= 392 Hz) an (S. 6 f.). Weiterhin berechnet Euler die Veränderung der Tonhöhe einer Pfeife bei veränderten Temperaturen und verändertem Luftdruck (Felbick 2012, S. 139–147).

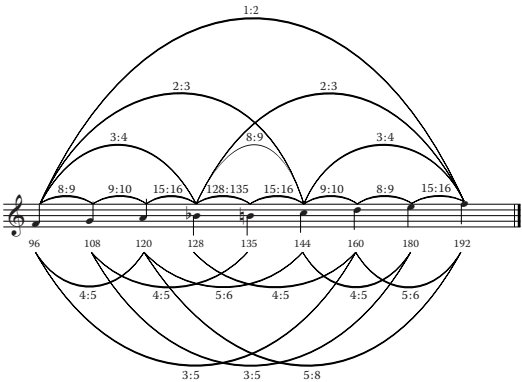
Ab dem 2. Kapitel eröffnet Euler ein erstes Hauptthema seines Werkes: Er geht der Frage nach, ob es möglich sei, die Intervalle in ein Kategoriensystem einzuordnen, welches nach dem Kriterium der Annehmlichkeit (der »gradus suavitatis«) geordnet ist. Euler nimmt also gewissermaßen eine kognitionspsychologische Kategorisierung von mehrstimmigen Klängen vor. Er erläutert seine Systematik der intervallischen Basisproportionen und formuliert passend zu seiner Theorie seine Gradus-Formel (S. 39, §27; vgl. Muzzulini 1994, S. 135 ff.; Felbick 2012, S. 147 f.). Im 3. Kapitel stellt Euler seine Definitionen zur Musik und die musikalischen Gattungen vor. Ab dem 4. Kapitel setzt er seine im 2. Kapitel begonnene komplexere Lehre und Systematik zu den zwei- und vielstimmigen Zusammenklängen fort (Felbick 2012, S. 158–162). In Kapitel 5–7 be-

handelt Euler auf der Basis der »gradus suavitatis« die Klangfortschreitungen, die Reihung mehrerer Klänge und geht zuletzt auf die Benennungen der Intervalle und deren logarithmische Darstellung ein (zu Letzterem vgl. S. 112).

Ab dem 8. Kapitel werden Eulers spezielle Tongeschlechter vorgestellt, mit denen er sich in den verbleibenden Kapiteln 9–14 eingehender befasst. Mathematisch basiert dieses zweite Hauptthema (ebenso wie das erste) auf dem zahlentheoretischen Prinzip, dass alle natürlichen Zahlen als Produkte von Primzahlpotenzen dargestellt werden können. Euler verwendet für diesen mathematischen Ausdruck den heute anders definierten Begriff »Exponent«. Die Gruppe der Tonverhältnisse, die sich aus diesem Exponenten konstruieren lassen, nennt Euler »Genus« (gemeint ist das Tongeschlecht). In seinen Formeln beschränkt sich Euler zunächst auf die Verwendung der Primzahlen 2, 3 und 5, die den Monochordteilungen von Oktave, Quinte und Terz entsprechen, und führt systematisch alle mathematischen Kombinationsmöglichkeiten auf, die allerdings nur z. T. eine musikhistorische Relevanz haben. Bei den von ihm verwendeten Primzahlpotenzen bedeutet beispielsweise die Potenz 3^2 sowohl 3^0 als auch 3^1 und schließlich 3^2 . Daraus ergibt sich das aus der Teiltonreihe bekannte Zahlenverhältnis 1:3:9. Diese Schichtung aus zwei Duodezimen wird wiederum durch Multiplikation mit Zweierpotenzen zu 8:9:12:16. Diese altgriechischen Proportionen des Quadrichordes lassen sich mit dem »Genus IV. Exponens $2^m \cdot 3^2$ « ausdrücken, dem Euler die Töne *F G c f* zuordnet (S. 119, 128). Die Subdominante ist die mathematische Basis von Eulers Tongeschlechtern und könnte als virtueller Grundton bezeichnet werden (S. 127–131). Für das »Genus XII.« wird die Primzahl 5 verwendet, aus denen sich die großen Terzen der Hauptfunktionen T, S, D und der Doppeldominante ergeben, deren Grundton (3^3) ebenfalls Bestandteil des Genus ist. Die Proportionen dieses »Genus XII. Exponens $2^m \cdot 3^3 \cdot 5$ « übernahm Euler von Ptolemaios und verweist ebenfalls bei den nachfolgenden beiden Tongeschlechtern auf antike Vorbilder (S. 19, 130). Sofern man Eulers »Genus XII. Exponens« in die Unterquinte transponiert, ergeben sich folgende rein gestimmte Relationen des achttönigen hexachordalen Tonsystems:

$2^5 \cdot 3^1 \cdot 5^0$	$2^2 \cdot 3^3 \cdot 5^0$	$2^3 \cdot 3^1 \cdot 5^1$	$2^7 \cdot 3^0 \cdot 5^0$	$2^0 \cdot 3^3 \cdot 5^1$	$2^4 \cdot 3^2 \cdot 5^0$	$2^5 \cdot 3^0 \cdot 5^1$	$2^2 \cdot 3^2 \cdot 5^1$	$2^6 \cdot 3^1 \cdot 5^0$
96	108	120	128	135	144	160	180	192
f	g	a	b	h	c	d	e	f

Relationen des diatonischen Tonsystems »Genus XII. Exponens« gemäß der Formel $2^m \cdot 3^3 \cdot 5$. Für m werden in dieser Darstellung die natürlichen Zahlen bis sieben für die erforderlichen Oktavversetzungen gesetzt, die zweite Hochzahl kann maximal die Zahl drei annehmen und die letzte Hochzahl wird lediglich mit Null oder eins potenziert (vgl. S. 130).



Differenzierte Darstellung der Relationen des »Genus XII. Exponens«. Die Zahlenangaben zu den einzelnen Tönen ($f = 96$ etc.) wurden aus der vorherigen Tabelle übernommen.

Auch das diatonisch-chromatische Tonsystem »Genus XVIII. Exponens $2^m \cdot 3^3 \cdot 5^2$ « (S.135) ergibt sich deduktiv aus einer einzigen Formel, die zu folgenden Relationen führt (Fellmann 1995, S.76):

$2^7 \cdot 3^1 \cdot 5^0$	$2^4 \cdot 3^0 \cdot 5^2$	$2^4 \cdot 3^3 \cdot 5^0$	$2^1 \cdot 3^2 \cdot 5^2$	$2^5 \cdot 3^1 \cdot 5^1$	$2^9 \cdot 3^0 \cdot 5^0$
384	400	432	450	480	512
C	Cis	D	Dis	E	F

$2^2 \cdot 3^3 \cdot 5^1$	$2^6 \cdot 3^2 \cdot 5^0$	$2^3 \cdot 3^1 \cdot 5^2$	$2^7 \cdot 3^0 \cdot 5^1$	$2^0 \cdot 3^3 \cdot 5^2$	$2^4 \cdot 3^2 \cdot 5^1$
540	576	600	640	675	720
Fis	G	Gis	A	Ais (»B«)	H

Relationen des diatonisch-chromatischen Tonsystems »Genus XVIII. Exponens« gemäß der Formel $2^m \cdot 3^3 \cdot 5^2$. Für m werden die natürlichen Zahlen bis neun für die erforderlichen Oktavversetzungen gesetzt. Die zweite Hochzahl kann maximal die Zahl drei und die letzte Hochzahl maximal die Zahl zwei annehmen. Für jede dieser Hochzahlen kann auch der Wert Null gesetzt werden.

Diese Zahlenverhältnisse sind zu verstehen als die mathematische Formulierung des musikalischen Sachverhaltes, dass die Töne einer chromatischen Tonleiter aus den Dreiklangstönen der Hauptfunktionen und der Zwischendominanten hergeleitet werden können, wobei sich Euler zu dem hierbei entstehenden Problem der kleinen Natursept »B« in anderen Schriften im Zusammenhang mit der Primzahl sieben ausführlich geäußert hat. Die logarithmisch dargestellte gleichschwebend temperierte Stimmung bezeichnet Euler als »genus aequabile« und weist in einer Vergleichstabelle auf die geringfügigen Abweichungen zu seinem chromatischen System hin (S.149).

Mit dem »Genus Enharmonicum« ($2^m \cdot 3^1 \cdot 5^3$), dem Hinweis auf die platonische Tetrachordteilung $(9:8) \cdot (9:8) \cdot (256:243) = 4:3$ in »Genus XVI.« (S.131, vgl. Felbick 2012,

S.100f.) und den in einem gesonderten 10. Kapitel aufgezeigten Modi ($2^m \cdot 3^7 \cdot 5^2$, $2^m \cdot 3^3 \cdot 5^5$, $2^m \cdot 3^3 \cdot 5^2 \cdot 7$) eröffnet Euler weitere Genus-Optionen. In Kapitel 14 erläutert er seine Modulationslehre.

Kommentar • Die Kritik von Lorenz Christoph Mizler hat gezeigt, dass Eulers Weltformel der »gradus suavitatis« im Widerspruch zur Tradition steht – ein Argument, das Euler allerdings wenig überzeugte (S.170, 172). Jedenfalls sind die Formeln zu akustischen Sachverhalten und die oben dargestellten Formeln zu den Tonsystemen als Bereicherung zu werten. Eulers Offenheit für ein neues Musikdenken jenseits der tradierten Systeme – wozu auch die Vielzahl der aufgezeigten mathematischen Möglichkeiten zu zählen ist – und schließlich die Erkenntnis von der musiktheoretischen Bedeutung der Wahrnehmungspsychologie sind zukunftsweisend.

Literatur Leonhardi Euleri opera omnia. Serie 3: Opera physica. Miscellanea. Epistolae, Bd. 11, hrsg. von A. Speiser, Lpz. 1960 • H. R. Busch, Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie, Rgsbg. 1970 • D. Muzzulini, Leonhard Eulers Konsonanztheorie, in: Mth 9, 1994, 135–146 • E. A. Fellmann, Leonhard Euler, Reinbek 1995 • L. Felbick, Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«, Hdh. 2012

Lutz Felbick

Heinrich Faber
Musica poetica

Lebensdaten: um 1500 – 1552
Titel: Musica poetica
Entstehungsort und -zeit: Hof, um 1548
Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 9 Kap., lat.
Quellen/Drucke: Handschriften: D-HO, Paed. 3713 [verlässlichste der erhaltenen Handschriften] • D-B, Mus. ms. Theor. 1175 • D-Z, Mus. 13/3

Zu Fabers Biographie vgl. den Artikel über seinen Traktat *Introductio*.

Zum Inhalt • Fabers Traktat ist die erste Schrift, in der der neue, von Nikolaus Listenius kurz zuvor geprägte Begriff »musica poetica« im Titel aufscheint. Faber definiert »musica poetica« als »die besondere Lehre von der Erfindung eines musikalischen Gesangs« und leitet sie von dem griechischen Verb »poiein« (»machen«) ab, denn »dieser Teil der Musica besteht im Machen oder Verfertigen, das ist in einer solchen Arbeit, die auch nach dem Tod des Künstlers ein vollkommenes und abgeschlossenes Werk hinterlässt« (Stroux 1976, S.78). Wo Fabers Definition der musica poetica von der des Listenius abweicht, geht sie auf Boethius und mittelalterliche Theoretiker wie Guido von Arezzo und Johannes Affligemensis zurück. Faber unter-

teilt die *musica poetica* in »sortisatio« (improvisierter Kontrapunkt) und »compositio« (Stroux 1976, S. 86), eine Unterscheidung, die sich auf Nicolaus Wollick und Andreas Ornithoparchus bezieht (Stroux 1976, S. 93).

Fabers Definition der Komposition als »das In-Einsammeln der verschiedenen Stimmen einer Harmonie durch unterschiedliche Zusammenklänge nach einem wahren Prinzip, [...] die sangbaren Töne durch Abmessung der Intervallverhältnisse und durch Zeitmessung in Beziehung zueinander zu bringen« (Stroux 1976, S. 86), basiert auf der von Ornithoparchus (*Musice Active Micrologus*, Leipzig 1517) und jene wieder auf der von Melchior Schanppecher (in N. Wollick, *Opus Aureum*, Köln 1501). Faber fügte zu Ornithoparchus' Definition die Phrase »secundum veram rationem« (»nach einem wahren Prinzip«, Stroux 1976, S. 86) hinzu, vermutlich um sich von den Ausführenden der »sortisatio« abzugrenzen. Seine Definition wird wiederum von Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) aufgegriffen.

Faber definiert »sortisatio« als »subita ac improvisa cantus plani per diversas melodias ordinatio«, also »die plötzliche und unvorbereitete Durchführung eines cantus planus [d. h. einer Choralvorlage] durch mehrere Stimmen« (Stroux 1976, S. 86). Während »sortisatio« auf verschiedenen Melodien (»diversae melodiae«, Stroux 1976, S. 107) beruht, bezieht sich der Begriff »compositio« auf verschiedene Aspekte der Harmonie (»diversae harmoniae partes«, ebd.). »Sortisatio« ist daher v. a. ein horizontal verstandener Begriff, »compositio« ein vertikaler. Da aber die improvisierten Stimmen der »sortisatio« spontan entstehen, können sie nicht auf dieselbe Weise ein künstlerisches Ganzes bilden wie ein durchkomponiertes Werk. Faber mag auch bemerkt haben, dass die Technik der »sortisatio« unvermeidlich zu Parallelen von perfekten Intervallen führt, die in der komponierten Polyphonie als Fehler gewertet werden. Seine Erklärung der »sortisatio« als Teil der *musica poetica* widerspricht der Meinung des Listenius, für den die *musica poetica* das Hervorbringen eines kompletten und perfekten musikalischen Werks implizierte, was nur durch Komposition realisiert werden könne.

Die ersten vier Kapitel von Fabers Text behandeln die grundlegenden Regeln des Kontrapunkts, die in den folgenden vier Kapiteln für die Komposition eines vierstimmigen Satzes angewendet werden. Fabers Kontrapunktlehre entspricht in weiten Teilen Franchino Gaffurios *Practica musica* (Mailand 1496). Einige Abschnitte, wie etwa das Kapitel über Pausen (Kap. 8), werden in Fabers *Introductio* (Nürnberg 1550) wieder aufgenommen, wo Gaffurio ausdrücklich genannt wird. Andere Passagen von Gaffurio sind indirekt über Schanppecher (in *Opus Aureum*), Venceslaus Philomathes (*Musorum libri quattuor*, Wien 1512), Andreas

Ornithoparchus (*Musice Active Micrologus*) und Johannes Galliculus (*Isagoge de compositione cantus*, Leipzig 1520) in die Schrift eingegangen. Wieder andere Teile kommen über Ornithoparchus von Johannes Tinctoris.

Zu Wollicks Unterscheidung des Kontrapunkts in »simplex« (homophon) und »coloratus« (mit verschiedenen Notenwerten in unterschiedlichen Stimmen) fügt Faber eine dritte Kategorie hinzu: »contrapunctus floridus« oder »fractus«, »wenn zu den Noten des Cantus planus Zeitwerte verschiedener Noten gesungen werden« (Stroux 1976, S. 107). Homophone humanistische Odensätze subsumiert er unter »contrapunctus simplex«. Faber illustriert die nahe Verwandtschaft zwischen »contrapunctus simplex« und Choral, indem er die Beispiele für beide Kategorien in derselben Hufnagelschrift notiert. Bei seinen Beispielen zum »contrapunctus floridus« verwendet er für den cantus firmus Hufnagelschrift und für die anderen, freien Stimmen Mensuralnotation. Fabers 5. Kapitel »De cantilenae partibus« (»Über die Melodieabschnitte«) leitet zu einer Diskussion über Kadenzen im 6. Kapitel über.

Kapitel 7, das erste Kapitel im zweiten Teil des Buches, behandelt den Begriff der Konsonanz sowie Akkorde, die der Komposition Struktur geben. Außerdem zeigt es den Komponisten eine Vielzahl von Möglichkeiten für die Gestaltung jeder einzelnen Stimme auf. Der Begriff der Konsonanz, letztlich von Boethius übernommen, ist für Fabers Konzeption der *musica poetica* von großer Bedeutung. Seine Auflistung von zwölf konsonanten Intervallen (Einaklang, Terz, Quinte, Sext und deren Oktavierungen, bis zur Sext über der zweiten Oktave) gehen auf Galliculus zurück, der seinerseits Gaffurio heranzog. Die große Zahl von Konsonanzen ergibt sich aus der Erweiterung des Tonumfanges von Vokalmusik im späten 15. Jahrhundert. Fabers Auflistung von dissonanten Intervallen (Sekunde, Quarte, Septime und deren Oktavierungen) geht auf Schanppecher und Johannes Cochlaeus zurück. Die Einordnung von Terz und Sext unter den konsonanten Intervallen und der Quarte unter den Dissonanzen zeigt, dass er nicht nach arithmetischen Kriterien urteilt, wonach die Quarte konsonant (4:3) und die Großterz dissonant (81:64) ist, sondern nach dem Klang dieser Intervalle im Kontrapunkt. In den Beschreibungen der vier Stimmen in einem regulären kontrapunktischen Satz wird immer wieder (nach Ornithoparchus) die Bedeutung der Konsonanz betont.

Die erste Kontrapunktregel besagt, dass das Anfangs- und das Schlussintervall jedes Stückes konsonant sein sollen. Komponisten sollen versuchen, perfekte und imperfekte Konsonanzen abwechselnd einzusetzen. Beispielsweise ist die Basis einer Kadenz die Fortschreitung einer großen Sext (imperfekt) zu einer Oktave (perfekt). Obwohl Faber es erlaubt, dass im Schlussklang einer Komposition auch eine

imperfekte Konsonanz wie etwa die Terz vorkommt, enden die meisten seiner Beispielkadenzen in Kapitel 6 in offenen Quinten. In der zweiten Kontrapunktregel legt er fest: »Es kann jedoch einer Oktav eine Oktav folgen, wenn sie in verschiedener und gegensätzlicher Bewegung gehen. In der gleichen Weise ist auch die Quint zu beurteilen« (Stroux 1976, S. 117). Anders als Gaffurio erwähnt er keine Oktavsprungklauseln (parallele Quinten in einer Oktavsprungkadenz). Schließlich empfiehlt er den Komponisten, »die nächsten Konsonanzen« zu suchen, was meint, dass jede Konsonanz am besten von der nächst kleineren oder größeren gefolgt wird (Stroux 1976, S. 118f.). In den beiden Schlusskapiteln ermutigt Faber jene Studenten, die die Kontrapunkttechnik bereits beherrschen, ihre Kompositionskenntnisse durch das sorgfältige Studium der Werke großer Komponisten zu perfektionieren.

Kommentar • Obwohl Fabers Musiktheorie so stark von der Wiederbelebung der klassischen Rhetorik beeinflusst ist, liegt ihr doch kein umfassendes humanistisches Konzept zugrunde, z. B. spricht er nur kurz die Affektenlehre an. Sein relatives Desinteresse an dem Wort-Ton-Verhältnis – ein Prüfstein für die spätere humanistische Musiktheorie – lässt sich daran erkennen, dass er seine Beispiele ohne originale Textierung wiedergibt.

Da Fabers *Musica poetica* niemals im Druck erschien, wurde sie nur in kleinen Zirkeln bekannt. Dennoch können vereinzelte Spuren ihres Einflusses festgestellt werden, bspw. im Werk von Gallus Dressler oder Rudolf Goclenius. Auf Basis der Schriften von Listenius und Faber avancierte der Begriff der *musica poetica* für die nächsten zwei Jahrhunderte zu einem besonderen Merkmal der deutschen Musiktheorie, hauptsächlich als Bezeichnung für die Kunst der (polyphonen) Komposition. Während italienische Theoretiker dazu tendierten, Kompositionslehre als Teil der *musica practica* zu verstehen, verwendeten ihre deutschen Kollegen »*musica practica*« für Detailfragen der Aufführungspraxis und den Begriff »*musica poetica*« zur Bezeichnung der Kompositionslehre. Konsonanz- und Dissonanzbehandlung wird dabei oft explizit der *musica poetica* zugeordnet.

Literatur R. Eitner, Magister Heinrich Faber, in: MfM 2, 1870, 17–30 • B. Meier, Eine weitere Quelle der »*Musica poetica*« von Heinrich Faber, in: Mf 11, 1958, 76 • C. Stroux, Die *Musica Poetica* des Magisters Heinrich Faber. Kommentar, Port Elisabeth 1976 • K.-J. Sachs, Art. Contrapunctus/Kontrapunkt, in: HMT (1982), <<https://www.vifamusik.de/de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • M. Bandur, Art. Compositio/Komposition, in: HMT (1996), <<https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • K. Schiltz, Music and Riddle Culture in the Renaissance, Cambridge 2015

Grantley McDonald

Heinrich Faber

Introductio

Lebensdaten: um 1500 – 1552

Titel: Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens (Einführung in die musica practica, welche in sehr kurz gefasster Form nicht nur die Regeln, sondern auch Beispiele enthält, für den Gebrauch von Kindern)

Erscheinungsort und -jahr: Nürnberg 1550

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 94 Bl., lat.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Leipzig 1558 • Weissenfels 1563 • Mühlhausen 1568, ²1571 • Nachdruck: Wien 2005 • Digitalisat: SBB

Heinrich Faber wurde in Lichtenfels um 1500 geboren. Möglicherweise ist er jener Hainrich Lichtenfels, der als Alt in der Hofkapelle von Christian II. von Dänemark zwischen 1515 und 1524 gedient hat. Nachdem Faber zum lutherischen Glauben konvertiert war, immatrikulierte er sich 1542 an der Universität Wittenberg, wo er drei Jahre später mit dem Grad eines Magister Artium das Studium abschloss. 1544 wurde er zum Rektor der Kathedralschule von Naumburg ernannt. Nach einem Konflikt mit dem Domkapitel, das trotz seines lutherischen Bischofs Nicolaus Amberger katholisch blieb, verließ Faber wahrscheinlich im Frühjahr 1547 Naumburg in Richtung Braunschweig, wo er als Schullehrer wirkte. 1548 oder 1549 kehrte er wieder nach Naumburg zurück, 1551 hielt er in Wittenberg Vorlesungen über die Musik und diente danach bis zu seinem Tod im Jahr 1552 als Schullehrer in Oelsnitz.

Fabers erstes Theoriebuch war das *Compendiolum musicae pro incipientibus* (Braunschweig 1548), unterteilt in Kapitel über »claves« (Kap. I, alle Tonstufen von *f* bis *ee* mit ihren Solmisationssilben), »voces« (Kap. II, Hexachordsilben), »cantus« (Kap. III, Hexachorde, »durus«, »mollis« oder »naturalis«), Hexachordmutationen (Kap. IV) und »figurae« (Kap. V, Zeichen für Noten und Pausen). Er erwähnt ungewöhnliche Notationsweisen (wenn z. B. eine Note sowohl einen vertikalen als auch einen horizontalen Hals hat oder eine Brevis einen Hals auf der linken Seite, dann soll man die Note so lesen, als ob sie gar keinen Hals hätte). Als Beispiel für Mensuralnotation gibt Faber zwei Kanons an. Im Epilog ermutigt er Lehrer, weitere Beispiele zu erfinden, insbesondere Bicinien. Fabers *Compendiolum* wurde das populärste grundlegende Musiklehrbuch in lutherischen Schulen. Es wurde vielfach übersetzt und adaptiert, so von Christoph Rid (*Musica. Kurtzer innhalt der Singkunst, auß M. Heinrich Fabri Lateinischem Compendio Musicae*, Nürnberg 1572), von Adam Gumpelzhaimer (*Compendium musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1591), von Johann Colhardt (*Musica. Kurtze vnd einfeltige Anleitung der Singkunst*, Leipzig 1605) sowie von Melchior Vulpis (*Musicae Compendium Latino Germanicum M. Heinrich*

Fabri. Pro Tyronibus hujus ad maiorem discentium communitatem, aliquantulum variatum ad dispositum, Jena 1608). Rechnet man die deutschen Übersetzungen mit ein, so kommt man auf mehr als 60 Editionen (RISM B/VI/1, S. 301–304).

Zwei Jahre nach dem *Compendiolum* publizierte Faber ein anspruchsvolleres Lehrbuch, nämlich *Ad musicam practicam introductio*, das u. a. Ideen enthält, die bereits in seinem unveröffentlichten Traktat *Musica poetica* (1548) zu finden sind. In der Widmung der *Introductio* an den Rat von Nürnberg, datiert auf den 1. September 1549, argumentiert Faber, dass Musik schon in der klassischen Antike, in der Bibel und von den ersten Christen wertgeschätzt worden sei und daher einen Ehrenplatz in der Kirche erhalten und als Mittel zum Labsal des Geistes verstanden werden sollte. Der Weggang von Andreas Osiander, dem Nürnberger Reformator, der die liturgische Musikpraxis in St. Lorenz stark beschränkt hatte, mag Faber zur Widmung an die Nürnberger Ratsmitglieder veranlasst haben. Ihm zufolge sollten die führenden Politiker jeder Stadt die Musik fördern. Er empfiehlt, dass Schüler in den oberen drei Klassen mindestens zwei Stunden pro Woche Musikunterricht erhalten sollten, und erwähnt ein Plakat mit den grundlegenden Regeln der Musiktheorie, das er extra habe drucken lassen.

Zum Inhalt • In der *Introductio* definiert Faber Musik als »certa canendi & modulandi scientia« (»die feste Wissenschaft vom Singen und Modulieren«, Bl. B1r) und verdeutlicht damit, dass er wie Nikolaus Listenius »gut singen« eher in einem technischen als in einem ästhetischen Sinn versteht. Im Gegensatz zum *Compendiolum* folgt Faber in der *Introductio* Listenius' Unterteilung der musica in theoria, practica und poetica (Bl. B1v–2r). Dabei umfasst die musica practica die Aufführung, insbesondere das Singen (»cum agendo tum canendo«, ebd.) und teilt sich in Choral- und Figuralmusik. Musica poetica ist hingegen die Kunst, musikalische Kompositionen zu erschaffen (»Poetica fingit musica carmina«, ebd.). Die jeweiligen Ausübenden werden »musici«, »cantores« oder »symphonistae« genannt.

Der Traktat beginnt mit Kapiteln über »claves« (I.I), »voces« (I.II), »cantus« (I.III), »mutationes« (I.IV) und »figurae« (I.V) (dies wurde schon im *Compendiolum* besprochen). In seinem Kapitel über »figurae« erklärt Faber, dass moderne Komponisten von einfacher Mehrstimmigkeit eine Adaption der Hufnagelschrift verwendeten, was man mit dem Begriff »cantus fractus« verbindet, in welchem ein »punctum« oder eine »virga« einer Semibrevis entsprechen und eine »virgula« mit einem dünnen Hals einer Minima (I.V). Dementsprechend sind einige der mehrstimmigen Musikbeispiele in der *Introductio* in Hufnagelschrift (als »cantus fractus«) notiert, andere in normaler

Mensuralnotation. Faber behandelt dann Synkopen (I.VI), Transpositionen des Schlüssels (I.VII), Intervalle, Modi (inklusive Psalmtönen und Modus-Transpositionen in der Polyphonie, I.VIII) sowie Solmisation (I.IX). Er gibt auch eine Darstellung des »accentus« (Rezitationstöne für die Lesungen in der Kirche) und verweist auf die detaillierte Behandlung dieses Themas bei Andreas Ornithoparchus.

Der II. Teil des Buches behandelt die Mensuralnotation. In der Einleitung preist Faber Josquin Desprez und Henricus Isaac als die gelehrtesten und hervorragendsten modernen Komponisten sowie Johannes Tinctoris und Franchino Gaffurio als die führenden Theoretiker, auf deren Arbeiten andere aufgebaut hätten. Faber behauptet, dass die besten Musiker vom Wunsch motiviert werden, ein Denkmal ihres Genies der Nachwelt zu hinterlassen und dadurch eine Art Unsterblichkeit zu erlangen. Jene, die ihre Werke der Vergessenheit anheimfallen ließen, hätten nicht verstanden, dass uns unser künstlerisches Erbe als göttliches Geschenk gegeben worden sei, um in uns eine Erkenntnis der proportionalen und numerischen Grundlage der physischen Welt zu erwecken. Die Idee, dass uns die Kunst an das Göttliche erinnere, wurde vermutlich von Philipp Melanchthon übernommen. Faber schließt daran eine Darstellung der Mensuralmusik an, mit Kapiteln über die Mensur (»modus«, »tempus«, »prolatio«, II.I), signa (Taktbezeichnungen, II.II), Augmentation (II.III), Diminution (II.IV), Tactus (II.V) und Punctum (II.VI) sowie über Imperfektion (II.VII), Alteration (II.VIII) und Proportionen (II.IX).

Bei der Diskussion von polyphoner Musik bezieht sich Faber bewusst auf das pythagoreische Verständnis von Proportionen, teilweise von Boethius übernommen. (Gemäß der Überlieferung war es Pythagoras aufgefallen, dass musikalische Intervalle als mathematische Proportionen ausgedrückt werden können.) In Deutschland erlebte in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Musik Josquins einen enormen Aufschwung. Faber zitiert ebenfalls eine Vielzahl von Kompositionen Josquins, um verschiedene theoretische Konzepte zu illustrieren, wie etwa den dreifachen Prolationskanon im Agnus II aus Josquins *Missa L'Homme armé super voces musicales* (Bl. T1v) oder das Hosanna aus Josquins *Missa Hercules dux Ferrariae* (Bl. R4v–S4r), in dem das »soggetto cavato« (in welchem die Noten des cantus firmus aus den Vokalen des Texts »herausgearbeitet« sind, also »Her-cu-les« = *re-ut-re*) zunächst rückwärts und dann vorwärts gesungen wird (Bl. S1r–2r). Fabers Diskussion von Kanonkompositionen basiert z. T. auf Ornithoparchus. Faber erwähnt, dass Komponisten manchmal rätselhaft Anweisungen gaben, um geistreich das Geheimnis des Gesangs erkennen zu lassen (»argute cantus secreta indicans«, Bl. R3r), wie etwa die Kanonanweisung »Nigra

sum sed formosa«, nach der schwarz notierte Noten als weiße gelesen werden müssen (Bl. R4v).

Ein handschriftlicher Eintrag auf der Titelseite des Berliner Exemplars von Fabers *Introductio* (D-B, Mus. ant. theor. F. 50) weist darauf hin, dass dieses nach dem Autograph korrigiert wurde.

Kommentar • Obwohl Fabers *Introductio* umfangreicher ist als sein *Compendiolum*, erfuhr es nicht die gleiche Popularität und erlebte nur vier Nachdrucke. Für die Vermittlung von Fabers Kompositionslehre an eine große Leserschaft ist es aber doch bedeutender als seine *Musica poetica*, die nur als Manuskript zirkulierte.

Literatur Vgl. die Literaturangaben im Artikel über Fabers Traktat *Musica poetica*

Grantley McDonald

Fedele Fenaroli

Regole

Lebensdaten: 1730–1818

Titel: Regole musicali per i principianti di cembalo (Musikalische Regeln für angehende Cembalisten)

Erscheinungsort und -jahr: Neapel 1775

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 55 S., ital.

Quellen/Drucke: Notenbeispiele in: Partimenti ossia basso numerato opera completa di Fedele Fenaroli, hrsg. von E. Imbimbo, Paris [1814] • Nachdruck: Bologna 1975 • Edition: Monuments of Partimenti. First in a Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training of European Court Musicians, hrsg. von R. O. Gjerdingen, <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>>

Partimenti

Titel: Partimenti ossia Basso numerato opera completa di Fedele Fenaroli, hrsg. von Emanuele Imbimbo (Partimenti oder bezifferter Bass, gesamtes Werk von Fedele Fenaroli)

Erscheinungsort und -jahr: Paris [1814]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IX, 167 S., ital. / frz.

Quellen/Drucke: Neudruck: Hrsg. von G. Canti, Florenz [1850] [Nachdruck: Bologna 1978] • Edition: Monuments of Partimenti. First in a Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training of European Court Musicians, hrsg. von R. O. Gjerdingen, <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>>

Als langjähriger Lehrer am Conservatorio di Santa Maria di Loreto und als eine der Hauptfiguren am Collegio Reale di Musica, das 1807 nach zwei Fusionen als nunmehr einziges neapolitanisches Musikkonservatorium gegründet worden war, hat Fedele Fenaroli die neapolitanische Musikdidaktik

nachhaltig mitgeprägt. Durch seine *Regole* und *Partimenti* tradierte und festigte sich eine Unterrichtsweise, die zahlreiche kompositorische Fragen anhand bezifferter und unbezifferter Bässe thematisiert. Die Realisierung solcher »Partimenti« erfordert ein zumindest implizites Wissen um Stimmführungsprinzipien, um Mittel zur Artikulation einer Tonart und um Mittel der Formbildung (Interpunktion, Motivik, Textur) sowie Einsicht in kontrapunktische Techniken wie doppelten Kontrapunkt, Imitation und Fuge.

Die *Regole* beinhalten eine Reihe knapper verbaler Hinweise, mit welchen Intervallen die Töne einer unbezifferten Basslinie begleitet werden können oder sollen; sie sind also ein Türöffner in das weite Feld von Fragen, die die Arbeit an einem Partimento, das nur als Notentext vorliegt, generiert. Ähnliche »Regeln« gab es in der neapolitanischen Lehrtradition bereits vorher; Fenarolis *Regole* sind aber die ersten, die gedruckt worden sind, allerdings (wohl aus Kostengründen) zunächst ohne die dazugehörigen Notenbeispiele. Diese kursierten, wie auch die *Partimenti*, zunächst in handschriftlicher Form, bis beide 1814 von Emanuele Imbimbo in einer kommentierten, italienisch-französischen Druckfassung in Paris herausgegeben und zu einem Werk vereinigt wurden. Italienische Drucke, in denen die *Regole* und die *Partimenti* ebenfalls zusammengefasst sind, erschienen erst nach Fenarolis Tod. Ihre Kanonisierung innerhalb der Satzlehre- und Kompositionsausbildung in weiten Teilen Italiens bis weit ins 20. Jahrhundert hinein bezeugen (neben zahlreichen Abschriften) ihre regelmäßigen Neuauflagen und -ausgaben bis 1930. Varianten, Erweiterungen, Kommentare und Realisierungen in diesen Ausgaben spiegeln allerdings die sich wandelnden Auffassungen wider, die von nachfolgenden Generationen auf die *Regole* und *Partimenti* projiziert worden sind.

Zum Inhalt • Zu solchen Abwandlungen seiner *Regole* hatte Fenaroli in deren Erstausgabe selbst förmlich angeregt: »I dotti Maestri faranno che i loro Scolari studiassero bene in tutti i toni, tanto le scale, quanto le dissonanze, e movimenti, essendo l'unica strada di poter giungere a ben suonare il Partimento. Se mai trovassero regole mancanti, o errori, potranno aggiungere, ed accomodare a loro piacere, mentre qui altro non si è fatto se non mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume, acciò non suonino a caso.« (»Die gelehrten Meister werden ihre Schüler sowohl die Skalen, als die Dissonanzen und Bewegungen in allen Tonarten gründlich studieren lassen, denn dies ist der einzige Weg zu einem guten Partimentospiel. Sollten sie je fehlende Regeln, oder Fehler finden, können sie nach Belieben etwas ergänzen oder ausbessern, denn hier wurden lediglich allseits bekannte Regeln geordnet und wurde Anfängern ein Licht an die Hand gegeben, damit sie nicht auf gut Glück spielen«, S. 55.)

Die drei großen Themenbereiche der *Regole* sind in dieser Schlussbemerkung ebenfalls angesprochen: Sie geben an, welche Intervallkombinationen über einer auf- und absteigenden Dur- und Mollskala zu spielen sind (die andernorts so genannte Oktavregel) und wie sich dies in unterschiedlichen Lagen (»posizioni«, S. 9–14) realisieren lässt, erörtern die möglichen Vorbereitungs-, Begleit- und Auflösungsintervalle von Synkopen- und Dissonanzen (»dissonanze, o sia legature«, ab S. 15) und leiten daraus die Bassfortschreitungen und Skalenstufen ab, über denen eine bestimmte Synkopen- und Dissonanz möglich ist. Ferner beschreiben sie mögliche Begleitmodelle stereotyper Bassbewegungen (»movimenti«, ab S. 23; z. B. chromatischer Anstieg, Zickzackmuster wie Terz hinauf/ Sekunde herab). Vorangestellt sind neben einigen sehr knappen Angaben zur Intervall-, Stimmführungs-, Tonart- und Kadenzlehre (»cadenze semplici, composte, e doppie«, S. 7 f.) Anweisungen zur »natürlichen« Begleitung der einzelnen Skalenstufen (»basi fondamentali«, S. 4) sowie zu deren Modifikation im Falle einer bestimmten Fortschreitung (»assiomi musicali«, S. 6 f.).

In der Erstausgabe wird nur in den Abschnitten zu »legature« und »movimenti« auf Notenbeispiele verwiesen, die sich in einer handschriftlichen Beilage befanden. Seit der Imbimbo-Ausgabe finden sich entsprechende Notenbeispiele zwischen ausführlicheren bezifferten Partimenti im 2. und 3. von insgesamt sechs Büchern. Im 1. Buch werden die Oktavregel und die Kadenzen nun mittels bezifferter Bässe statt verbal präsentiert (vgl. unten Nbsp. 1 und 2), das 4. enthält 44 unbezifferte Partimenti, und das 5. und 6. Buch, die Fenaroli erst um 1811 konzipierte, enthalten zusammen 67 ebenfalls unbezifferte Partimenti, davon fünf »temi«, deren Realisierung als Incipit angedeutet ist, 61 Bässe, die als Imitation, Kanon oder als Fuge (oft mit vorangestelltem Präludium) angelegt sind, und ein letztes, das durch (fast) alle Dur- und Molltonarten moduliert.

Kommentar • Das didaktische Konzept, das Fenaroli kodifiziert, entwickelte sich nach Anregungen aus Rom

(Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti) in Neapel seit spätestens 1715. Anknüpfen konnte Fenaroli insbesondere an Materialien seines Lehrers Francesco Durante. Das Fehlen der Kategorie Akkord im Sinne norditalienischer Basso-fundamentale-Lehren (Francesco Antonio Calegari, Francesco Antonio Vallotti, Giuseppe Tartini) oder durch Jean-Philippe Rameau geprägter Theorien ist charakteristisch für die neapolitanische Kompositionslehre bis ins frühe 19. Jahrhundert: Nach wie vor wird die Dynamik von Klangfolgen in den Qualitätsunterschieden imperfekt und perfekt konsonanter sowie dissonanter Intervalle begründet. Dies zeigt insbesondere der Abschnitt in den *Regole* über die »Grundfesten, die die Tonart tragen« (»basi fondamentali, che reggono il Tono«, S. 4), der der ersten, vierten und fünften Skalenstufe »ihrer Natur nach« (»di sua natura«, S. 17) Terz und Quinte, allen anderen Stufen Terz und Sexte zuweist. Je nach Kontext können oder sollen diese elementaren Klänge modifiziert werden, wie es die Oktavregel für sekundweise fortschreitende Basstöne festhält. Indem die Oktavregelklänge als »Consonanze« gelten (trotz der Terzquartakkorde über der zweiten und fallenden sechsten Skalenstufe, der Quintsextakkorde über der steigenden vierten und siebten Stufe und des Sekundakkordes über der fallenden vierten Stufe), wird ihnen ihrerseits gegenüber (anderen) Klängen, die eine Synkopen- und Dissonanz enthalten, eine gewisse Selbstständigkeit zuerkannt.

Briefe Fenarolis zeigen, dass er durchaus auch im Sinne von Fundamentalbasslehren zu reflektieren verstand; Klänge, die aus solcher Perspektive legitim erscheinen, finden jedoch nicht zwingend seine Zustimmung (Cafiero 2011, S. 176). Doch auch innerhalb des eigenen konzeptuellen Rahmens ist das Klang- und Sequenzrepertoire, das die *Regole* und *Partimenti* thematisieren, begrenzt: Es geht Fenaroli um die Überlieferung eines Stils, nicht um das systematische Ausloten von Möglichkeiten. Die formalen Anlagen der Partimenti entsprechen spätbarocken Mustern, der tonale Verwandtschaftsraum ist größtenteils durch die Skala definiert (nur selten wird in Tonarten ausgewichen,

Prima posizione delle Scale di modo maggiore.

8	6	6	5	3	3	8	6	3	3	4	6	6	8
5	4	3	3	8	6	5	3	#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	3	3	3	4	5	6	8	3	3

Nbsp. 1: F. Fenaroli, Beispiel zur Oktavregel, *Partimenti ossia Basso numerato*, Imbimbo (1814), S. 51

Cadenze semplici.	Cadenze composte.	Cadenze doppie.
3	5	5
3	4	4
3	#	3
3	3	3

Nbsp. 2: F. Fenaroli, Beispiele zu möglichen Kadenzen, *Partimenti ossia Basso numerato*, Imbimbo (1814), S. 55 f.

deren Tonika der Leiter der Varianttonart angehört), Enharmonik spielt somit so gut wie keine Rolle.

Seit den 1790er-Jahren sah Fenaroli die von ihm geschätzte Tradition zunehmend dem Verfall preisgegeben. Es entbehrt deshalb nicht einer gewissen Ironie, wenn in Italien erst in den 1870er-Jahren Stimmen lauter werden, die seine Partimenti als überholt betrachten; auch Giuseppe Verdi verwendete sie im Unterricht. Die ebenfalls langlebige französische Fenaroli-Rezeption initiierte noch vor Imbimbos Gesamtedition Alexandre-Étienne Choron, indem er die *Regole* und einige der Partimenti in seine *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Paris 1804; mit Partimento-Realisierungen von Vincenzo Focchi) und *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris 1808) integrierte. Hier führten die andersartigen musiktheoretischen Diskurse allerdings bereits früher zu Verdikten wie dem von François-Joseph Fétis, der die *Regole* 1840 als rückständiges »aperçu pratique« ohne rationale Grundlage aburteilte (*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, Paris 1840, S. 143).

Literatur R. Cafiero, The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France. A Survey, in: JMT 51, 2007, 137–159 • G. Sanguinetti, L'eredità di Fenaroli nell'Ottocento, in: Giuseppe Martucci e la «caduta delle Alpi». Kgr.Ber. Capua / Napoli 2006, hrsg. von A. Carocchia, Lucca 2008, 11–34 • R. Cafiero, »La musica è di nuova specie, si compone senza regole«. Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento, in: Fedele Fenaroli. Il didatta e il compositore, hrsg. von G. Miscia, Lucca 2011, 171–207 • G. Sanguinetti, The Art of Partimento. History, Theory and Practice, N.Y. 2012

Hans Aerts

François-Joseph Fétis

Traité de l'harmonie

Lebensdaten: 1784–1871

Titel: Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie (Vollständige Abhandlung der Theorie und Praxis der Harmonie)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1844

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IV, 254, [3] S., frz.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Paris ⁴1849 [erw.] • Paris ⁹1867 [Wiederabdruck des Vorw. zur 3. Aufl., S. V–LI] • Paris ²⁰1903 • Übersetzungen: Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia, übers. von E. Gambale, Mailand o. J. • Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia, übers. von A. Mazzucato, Mailand [1842] • Tratado completo de la teoria y practica de la armonia, übers. von F. d'Assise Gil, Madrid [1850] • François-Joseph Fétis, 1784–1871. »Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie«. An Annotated Translation of Book I and Book III, übers. von R. M. Reymann, Masterarbeit Indiana Univ. 1966 • Complete Treatise on the Theory and Practice of Harmony, übers. von P. M. Landey, Hillsdale 2008 • Digitalisat: BSB

Die Beweggründe zur Abfassung seines *Traité* benennt François-Joseph Fétis im Vorwort zur (verschollenen) dritten Auflage, das, datiert auf den 13. Januar 1849, in allen folgenden Auflagen wiederabgedruckt wird: Ein Streit zwischen Rameauisten und Catelianern, ausgelöst durch die Zulassung von Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie* am Pariser Conservatoire (1802), habe ihn bereits in jungen Jahren veranlasst, alle ihm verfügbaren Schriften zur Theorie der Harmonik zu sichten. (Den Unterschied zwischen den beiden Ansätzen fasst Fétis dahingehend zusammen, dass der eine die natürlichen Gegebenheiten der Kunst mit Gewalt einer philosophischen Methode anpasse, während der andere eine dem harmonischen Empfinden und der Praxis angemessenere Darstellung mit einer empirischen Methode erkaufe, deren Grundlage – der Dominantseptnonenakkord als Auszug der Partialtonreihe – illusorisch sei; vgl. ⁹1867, S. V.) Das Ergebnis seiner Sichtung seien vier gleichermaßen unfruchtbare Stränge: Während die einen das Prinzip der Harmonie in Phänomenen der Akustik gesucht hätten, sähen andere es in Zahlenprogressionen verschiedenster Art, wieder andere in mehr oder weniger genialen Intervallaggregationen oder aber in willkürlichen Akkordklassifikationen. (Ein weniger verzerrender, ausführlicher Literaturbericht ist Gegenstand des 4. Buches des *Traité*.) Keines dieser nachträglich konstruierten Systeme kommt für Fétis als dasjenige Prinzip infrage, das die Musiker (als Akteure der musikgeschichtlichen Entwicklung) von ihren ersten Schritten an geleitet haben könne (⁹1867, S. VII). Dies könne nur ein aktiveres und unmittelbarer Prinzip leisten, eines, das Harmonik und Melodik gleichermaßen regle, das also auch für die Skala und für die Beziehungen der Töne untereinander verantwortlich sei: die Tonalität.

Diese sieht er durch zwei Akkorde repräsentiert: den konsonanten Dreiklang (dessen Platz auf der I., V. und IV. Stufe sei) und den dissonanten Dominantseptakkord; der Erstere stehe für Ruhe (»repos«) in der Harmonie (denn er zeige keine Notwendigkeit der Fortsetzung an), der Zweite für Bewegung (»mouvement«) bzw. für Anziehungskraft (»attraction«), da er durch das Verhältnis gewisser Töne der Skala zur Auflösung tendiere. Die so fundierte (und in den ersten beiden Büchern des *Traité* ausgebreitete) Theorie ist allerdings derart eng auf einen bestimmten historischen und geographischen Rahmen zugespißt, dass sich einem historisch orientierten Forscher (wie Fétis) die Frage nach Tonalitäten jenseits dieses Rahmens förmlich aufdrängen muss – und damit nach dem übergreifenden Prinzip, das all diesen Tonalitäten zugrunde liegt (⁹1867, S. X f.). Dieses Prinzip muss in »der menschlichen Organisation« (»l'organisation humaine«, ⁹1867, S. XI) liegen; es ist ein »metaphysisches« (»métaphysique«, S. 249): eine »Ordnung der melodischen und harmonischen Phänomene«, die wir

»aufgrund unserer Konstitution und unserer Erziehung« begreifen (»cet ordre des phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation«), die »für uns und von sich aus existiert, unabhängig von jeder Ursache außerhalb von uns« (»qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère à nous«, S. 249). Unterschiede zwischen den Tonalitäten auf der Welt sind demnach überwiegend kulturell bedingt, während für den historischen Wandel der Leitsatz gilt, Kunst schreite nicht fort, sondern verändere sich (dies schrieb Fétis 1846 in seinem Artikel *Discours sur le progrès dans les arts*, in: *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique* 13/2, S. 242), d. h. einem sich wandelnden geschichtlich-kulturellen Hintergrund sind je unterschiedliche Tonalitäten angemessen.

Zum Inhalt • In dem oben angedeuteten Sinne skizziert Fétis im 3. Buch die Veränderungen in der europäischen Mehrstimmigkeit vom 14. Jahrhundert bis in seine Zeit. Dabei unterscheidet er (in Anlehnung an Alexandre-Étienne Choron; vgl. *Dictionnaire historique des musiciens*, hrsg. von dems. und F. Fayolle, Paris 1810, Bd. 1, S. XXXVII f.) zwei Arten der Tonalität: Die »tonalité ancienne« (bei Choron: »ecclésiastique«), die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts reicht und nur eine Entwicklungsstufe umfasst (den »ordre unitonique«), und die »tonalité moderne«, die bei ihm drei Stufen umfasst: den »ordre transitonique«, »pluritonique« und »omnitonique«.

Die »tonalité unitonique« kennzeichnet eine Musik, die nur aus Dreiklängen, Sextakkorden und (kontrapunktischen) Dissonanzen bestehe, ohne Leitton (d. h. die siebte Skalenstufe, sofern sie mit der vierten zusammentrifft, S. 21), ohne Tonika und Dominante, ohne Tonartwechsel, ohne feste Korrelationen zwischen Akkordtypus und Skalenstufe, eine Musik, die der Darstellung eines ruhigen und religiösen Charakters völlig angemessen ist (S. 155).

Auf der Suche im späten 16. Jahrhundert nach Mitteln der Akzentuierung und der Dramatisierung sowie nach einer Möglichkeit, das diatonische mit dem chromatischen Genus zu verbinden, findet Claudio Monteverdi die historisch »richtige« Antwort: Mit der Einführung des Dominantseptakkords und mit der Etablierung einer festen Korrelation zwischen Akkordtypus und Skalenstufe begründet er den »ordre transitonique« als erste Phase der »tonalité moderne«: eine Tonalität, die so klar bestimmt ist, dass sie erstmals auch den Wechsel der Tonart (»transition«) zulässt. Ihr Höhepunkt liege im 18. Jahrhundert.

Die (Wolfgang Amadeus Mozart zugeschriebene) Entdeckung und konsequente Ausschöpfung der enharmonischen Möglichkeiten des verminderten Septakkords wird zum Ausgangspunkt des »ordre pluritonique«: einer

Tonalität, die durch enharmonische Umdeutung eine Vielfalt an tonalen Tendenzen erzeuge und damit – einem wachsenden Bedürfnis nach Ausdruck und Überraschung folgend – einen beschleunigten Wechsel zwischen den Tonarten ermögliche (S. 183; 1867, S. XLVII).

Im (aufkommenden) »ordre omnitonique« wird durch eine Ausweitung dieser enharmonischen Tendenzen eine »universalité des relations tonales de la mélodie« (S. 184; »Universalität der tonalen Beziehungen der Melodie«, Beiche 1992, S. 6) erreicht. Die »enharmonie transcendante«, die hierzu als Vehikel dient, basiert auf der Umdeutung von mehrfach alterierten Akkorden. Damit hat die Geschichte der harmonischen Tonalität ihr Endstadium erreicht – eine Entwicklung, die Fétis zwar für vom Fortgang der Harmonik durchaus vorgezeichnet, aber zugleich – in dem Ausmaß, in dem sie bereits zu seiner Zeit um sich greift – auch für Dekadenz und Verfall hält (S. 200, 183).

Ausgangspunkt seiner Theorie der »tonalité moderne« (in den ersten beiden Büchern) ist die Skala bzw. sind diejenigen Simultanklänge, die jeder Stufe einer Skala natürlicherweise zukommen (S. 14–22). Diese zeichnen sich durch je einen von drei grundlegenden Charakteren aus: »repos« – »absence de repos« – »attraction« (»Ruhe« – »Abwesenheit von Ruhe« – »Anziehung« [in Richtung der durch Ruhe gekennzeichneten Intervalle]). Ruhe, repräsentiert durch Quinte und Oktave bzw. den Grunddreiklang, ist der ersten, vierten und fünften Skalenstufe als Basston vorbehalten, wobei der ersten Stufe »absolute Ruhe« (»repos absolu«), den beiden übrigen »momentane Ruhe« (»repos momentané«) zukommt. Abwesenheit von Ruhe, repräsentiert v. a. durch die zur Skalenstufe hinzugefügte Sexte, kennzeichnet die zweite, dritte, sechste und siebte Stufe. »Attraction« schließlich geht von der »herbeirufenden Konsonanz« (»consonnance appellative«) zwischen der vierten und siebten Skalenstufe und der »natürlichen Dissonanz« (»dissonnance naturelle«) zwischen der vierten und fünften Skalenstufe aus und hat ihren Sitz auf eben diesen Stufen. Gelegentliche Quinten statt Sexten auf der zweiten und sechsten Stufe sind an bestimmte Fortschreitungen gebunden (II-V-I bzw. V-VI), desgleichen Quartan (bzw. Quartsextakkorde) über der ersten, zweiten und fünften Skalenstufe.

Die somit vorgelegten »Gesetze der Tonalität« (»lois tonales«, S. 22) sind mithin eine Radikalisierung der Règle de l'octave auf ihren intervallischen Kern, eine Darstellung der zwischen den Stufen und Intervallen wirksamen Anziehungskräfte und Hierarchien sowie ein Hinweis auf einige Alternativen und deren Bedingungen. (Gleichwohl verzichtet Fétis auf eine zusammenfassende Darstellung seiner »Gesetze« in Form einer zwei- oder mehrstimmig harmonisierten Skala – teils weil er sie noch vor dem den Akkorden gewidmeten 2. Buch erörtert, teils weil er für die

meisten Stufen mehrere Varianten diskutiert – bspw. auch die Quarte bzw. den Quartsextakkord über der ersten, zweiten und fünften Skalenstufe. Immerhin erscheint die *Règle de l'octave* einige Kapitel später unter den »Gammes diatoniques« als diejenige Harmonisierung der Tonleiter, die »la plus conforme aux lois de la tonalité« sei, S. 86 f.) Tonalität ist demnach »die Reihe der notwendigen Beziehungen – simultan oder sukzessiv – zwischen den Tönen der Tonleiter« (»la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme«, ebd.).

Damit beansprucht Fétis, »die gesamte natürliche Harmonie« (»toute l'harmonie naturelle«, S. 46) dargelegt zu haben. (Die sogenannten »progressions d'harmonie« – Sequenzen und satztechnische Modelle – setzen diese bis zum Eintritt der abschließenden Kadenz außer Kraft, S. 26.) Alles Weitere ergibt sich aus einer Reihe von Modifikationen (S. 46–150). Fétis übernimmt dabei im Wesentlichen die von seinen Vorgängern eingeführten Kategorien: 1. »accord par substitution« (vgl. Choron, *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, Paris 1808, Bd. I.1, S. 18; vgl. Groth 1983, S. 31): eine Variante der Rameau'schen Deutung des verminderten Septakkords als »accord par emprunt«, die auch den D⁹ und den Septakkord der siebten Stufe in Dur mit einbezieht, 2. Vorhalt, 3. Alteration (s. u.), 4. Kombinationen (bezeichnend insbesondere Fétis' Deutung und Subordinierung von II⁷ bzw. II⁶ als Vereinigung von Substitution und Vorhalt zum mehrfachen Vorhalt zu V⁷; vgl. Catel, *Traité d'harmonie*, Paris 1802; vgl. Groth 1983, S. 34), 5. Durchgänge, 6. Vorschlagsnoten, 7. Vorwegnahmen und 8. Liegetöne.

Als »accords altérés« versteht Fétis ausschließlich Akkorde, die nicht als Bestandteil einer diatonischen Skala aufgefasst werden können (S. 91; vgl. Groth 1983, S. 45). Seine Darstellung basiert nach wie vor ausschließlich auf Verbindungen, die den Gesetzen der Tonalität entsprechen. Die an diesen Verbindungen vorgenommenen Alterationen folgen den »Gesetzen«, indem sie dem alterierten Ton eine Tendenz geben, die – je nach Richtung der Alteration – einer diatonischen siebten bzw. vierten Skalenstufe analog ist (S. 90 f.). Dabei kommt Fétis zu seinerzeit noch völlig unerforschten Resultaten: Neben gängigen Alterationen wie dem übermäßigen Dreiklang und sämtlichen Varianten des übermäßigen Sextakkords sind dies etwa Durchgangssakkorde, die sich zu klingenden Quartenakkorden oder zu terz- bzw. tritonus-entfernten Dreiklängen zusammenschließen, halbtönige Strebeklänge in Gestalt klingender Halbverminderter sowie komplexe Schichtungen, die sich teils aus Alterationen des Nonenakkords herleiten, teils durch vorhaltartiges Überhängen des alterierten Akkords im Zielklang entstehen.

Damit ist der Weg in den »ordre omnitonique« offen. Die tonale Verankerung einiger Beispiele Fétis' ist durch

vielfache leittönige Strebewirkungen derart gelockert, dass die abschließende Kadenz wie der hilflose Versuch klingt, ein außer Kontrolle Geratenes in geordnete Bahnen zurückzulenken. Die Art und Weise aber, in der Fétis diese Vorgänge beschreibt – als Modifikationen der »natürlichen Harmonie«, die ihre Plausibilität aus der Analogie zum Strebecharakter der vierten und siebten Skalenstufe beziehen –, lässt keinen anderen Schluss zu, als dass der Weg in den »ordre omnitonique« die natürliche Fortentwicklung der »tonalité moderne« darstellt – so sehr er dies auch als künstlerischen Verfall beklagen mag. Und der Hinweis, dass er genau diese nun immer sichtbarer werdende Entwicklung bereits zwölf Jahre zuvor in einer Vortragsreihe vorausgesehen habe (S. 195 f.), ist zugleich das Eingeständnis, sie damit (un)freiwillig vorangetrieben zu haben.

Kommentar • Wie Jean-Philippe Rameau versucht auch Fétis, die Theorie der Harmonik in den wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit einzubinden, sie im Sinne einer modernen Wissenschaft aufzuwerten, ohne ihre traditionell praktische Zielsetzung als Kunstlehre preiszugeben (Schellhaus 1991, S. 225 ff.). Indem er auf mathematische und physikalische Erklärungsmodelle verzichtet und das Prinzip der Tonalität in uns selbst sieht, ist Fétis der erste Musiktheoretiker, der Immanuel Kants »kopernikanische Wende« nachvollzieht. Mit Kant nennt er sein Prinzip »metaphysisch«, im Sinne eines a priori, vor jeder sinnlichen Erfahrung existierenden, aber nur im Rahmen sinnlicher Erfahrung sich manifestierenden Prinzips. Damit aber steht er nicht nur im Widerspruch zu den meisten seiner Fachkollegen (die an den alten Erklärungsmodellen festhalten), sondern bald auch quer zu einem wissenschaftlichen Diskurs, der sich mehr und mehr zum Positivismus bekennt (ebd., S. 219).

Fétis' Herangehensweise ist eklektisch im Sinne des mit ihm befreundeten Victor Cousin: Viele der amalgamierten Quellen aus der Philosophie oder aus den verwandten Geisteswissenschaften werden nicht oder nur indirekt benannt, wohl auch, weil sie in seiner Darstellung nicht mehr eindeutig erkennbar sind. So basiert seine Geschichte der Tonalität auf der Vermengung eines überkommenen, bereits von Choron adaptierten Geschichtsmodells von Aufschwung, Höhepunkt und Niedergang (Choron, *Sommaire de l'histoire de la musique*, in: *Dictionnaire historique des musiciens*, hrsg. von dems. und F. Fayolle, Paris 1810, Bd. 1, S. XII) mit der teleologischen Geschichtsphilosophie des deutschen Idealismus (vgl. Schellhaus 1991, Christensen 1996). Dabei nimmt er einerseits hinter aller geschichtlichen Veränderung (die durch Einzelpersonen realisiert wird) ein gleichbleibendes Prinzip als im Verborgenen wirkende Idee an; andererseits bricht er den idealistischen Ansatz gleichsam auf seine Sicht der kompositionsgeschichtlichen Realität herunter, indem er die Idee in Ge-

stalt der harmonischen Tonalität mit den Meistern des 18. Jahrhunderts als bereits in hohem Grade realisiert sieht, während die Entwicklung des 19. Jahrhunderts – obgleich weiterhin von dieser Idee gelenkt – bereits vom Zerfall gezeichnet ist.

Im musiktheoretischen Detail ist keine seiner Beobachtungen und keiner seiner Begriffe wirklich neu (Groth 1983, S. 59 ff.): Vieles, was aus deutscher Sicht originell erscheinen mag, ist bei Choron, Catel und Jérôme-Joseph de Momigny zumindest im Ansatz vorweggenommen.

Die Eingrenzung des eigentlichen Gegenstandsbereichs (der ersten beiden Bücher) auf die »tonalité moderne« bzw. konkret auf deren »ordre pluritonique« ermöglicht eine in ihrer Eleganz und Klarheit bestechende, zugleich aber enge, konservative und verzerrende Darstellung. Auch Fétis' Sicht auf die Musik früherer Epochen, die sich auf eine für seine Zeit erstaunlich breite Repertoirekenntnis stützen kann, trägt in ihrer Klischeehaftigkeit zur Zementierung einiger Vorurteile bei. Und mit seiner weniger deskriptiven als prospektiven Darstellung des »ordre omnitonique« löst Fétis Ideen aus, die letztlich den Weg in die Atonalität bzw. aus der Dur-Moll-Tonalität bahnen: Franz Liszt, der 1832 in Paris Fétis' »Cours de philosophie musicale et d'histoire de la musique« besucht, bemerkt bereits damals, das Resultat der von Fétis beschriebenen Entwicklung könne nur »die völlige Vernichtung der Tonleiter« und die Gleichstellung aller Töne der zwölfstufigen temperierten Skala sein (Wangermée 1998, S. 42). Die kompositorischen Konsequenzen, die er daraus zog, hat Fétis mit Entsetzen registriert.

Im musiktheoretischen Schrifttum setzte sich v. a. Fétis' Definition der »tonalité moderne« durch; erst mit Fétis rückte Tonalität als ein bei aller Alltäglichkeit wandelbares Phänomen in den Blick der Musiktheorie. Camille Durutte, Albert Vivier oder Anatole Loquin blieb es vorbehalten, Fétis' Ideen zum »ordre omnitonique« weiterzuentwickeln; er selbst hielt die Theorie der Harmonik mit seinem *Traité* für abgeschlossen (S. 254).

Literatur B. Simms, Choron, Fétis and the Theory of Tonality, in: JMT 19, 1975, 112–139 • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbdt. 1983 • R. Schellhous, Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle. Hypothesis for a New Science, in: MTS 13, 1991, 218–240 • M. Beiche, Art. Tonalität, in: HMT (1992), <<https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • T. Christensen, Fétis and Emerging Tonal Consciousness, in: Music Theory in the Age of Romanticism, hrsg. von I. Bent, Cambridge 1996, 37–56 • R. Wangermée, Le Concept de tonalité selon Fétis, in: RB 52, 1998, 35–45 • B. Hyer, Tonality, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 726–752

Volker Helbing

Hermann Finck *Practica musica*

Lebensdaten: 1527–1558

Titel: *Practica musica* Hermannii Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens (Praktische Musik von Hermann Finck, mit Beispielen verschiedener Zeichen, Proportionen und Kanons, einer Anleitung, wie man die Modi identifiziert, und Anweisungen, wie man lieblich und kunstfertig singt)

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1556

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 180 Bl., lat.

Quellen/Drucke: Neudruck: Wittenberg ²1556 [erw.] • Nachdrucke [Faksimile]: Bologna 1969 • Hildesheim 1971 • Stuttgart 1995

Hermann Finck wurde 1527 in Pirna geboren. Sein Großonkel war der Komponist Heinrich Finck, dessen Musik er als ungeschliffen (»durus vero in stylo«) kritisierte. Hermann Finck erfuhr seine Ausbildung in der Hofkapelle von Ferdinand I. von Habsburg unter Arnold von Bruck und Stephan Mahu. Er immatrikulierte sich im September 1545 an der Universität Wittenberg, in einer durch Martin Luthers Tod und den Schmalkaldischen Krieg krisenhaften Zeit. In seiner *Practica musica* ist demzufolge ein bitterer Unterton zu spüren. Der Autor beklagt, dass Musiker in Deutschland entweder unterbezahlt oder gezwungen seien, für ihren Lebensunterhalt einem anderen Beruf nachzugehen.

In den Statuten der Universität Wittenberg von 1514 ist Musik Teil des Quadriviums, gelehrt nach den Schriften von Johannes de Muris. Spätere Statuten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erwähnen Musik nicht einmal, und es gab auch keinen Lehrstuhl für Musik. Dennoch spielte Musik bei der Jugend eine wichtige Rolle, sowohl in der lutherischen Schule, die zum Universitätsstudium hinführte, als auch bei der Freizeitgestaltung der Universitätsstudenten. Einige prominente Musiker waren mit Wittenberg verbunden, zudem lehrte Sixt Dietrich dort Musik von 1542 bis mindestens 1543 und Adrianus Petit Coclico von 1545 bis 1547. 1554 bekam Finck die Erlaubnis, in Wittenberg Musik zu unterrichten, wenn auch außerhalb des offiziellen Curriculums der Universität. 1556 publizierte er seine *Practica musica*, die wahrscheinlich den Inhalt seines Unterrichts wiedergibt. Ein Jahr später wurde Finck zum Stadtorganisten von Wittenberg ernannt. Die zweite Ausgabe von *Practica musica* enthält auch Fincks Vertonung von Philipp Melanchthons Gedicht *Te maneas semper*.

Zum Inhalt • Finck gehört zu einer Gruppe von Theoretikern, die mit Leipzig (Georg Rhau, Michael Koßwick, Andreas Ornithoparchus) und mit Wittenberg (Rhau, Martin Agricola, Johann Spangenberg, Heinrich Faber, Nikolaus Listenius, Coclico) in Verbindung stehen. Sein Bezug zu Wittenberg ist durch seine Biographie und die oben

genannte Vertonung eines Textes von Melanchthon belegt. Von Melanchthon übernahm Finck auch die Darstellung der Geschichte und der Macht der Musik in der Widmung der *Practica musica*. So wie Sebald Heyden bezeugt er den allmählichen Aufstieg der Polyphonie gegenüber dem Choral in der lutherischen Liturgie.

In seiner Breite und seinem Umfang übertrifft Fincks Traktat viele der kürzeren Schullehrbücher. Er ist in fünf Bücher gegliedert. Das 1. Buch beginnt mit der Definition (»modulandi peritia, cantu, tactu et mensura consistens« (»Musik ist die Kunst des Modulierens, die aus Gesang, Takt und Maß besteht«), den Unterteilungen (»theorica«, »practica«, »poetica«) und der Verwendung der Musik (Einsatz in der Kirche, Einfluss auf die Gemüter, Vertreibung der Dämonen). Fincks Darstellung der biblischen und klassischen Erfinder der Musik (Tubal, Orpheus, Linus, Amphion, Pythagoras, Dionysos, Hermes, die Arkadier) basiert auf den *Lectiones antiquae* (Venedig 1516) von Ludovico Ricchieri (Coelius). Darauf folgt ein Überblick über die Musik von Guillaume Dufay über Josquin Desprez (dessen Musik er als schön, aber doch etwas schmucklos empfindet) bis hin zu Nicolas Gombert und seiner Schule, deren Kompositionen einen anspruchsvolleren Satz bilden als die der vorangegangenen Komponistengeneration, nämlich mit größerer Stimmzahl und weniger Pausen. Durch den ganzen Traktat hindurch findet man eine Vielzahl von Musikbeispielen, die aus den vorangegangenen 60 Jahren stammen. Ihre Auswahl attestiert Finck einen bewussten Umgang mit seinem musikalischen Erbe.

Fincks Definitionen der »musica theorica«, »practica« und »poetica« (Bl. A2v) basieren auf Listenius, Faber und Spangenberg. Anders als Boethius versteht er unter »musica instrumentalis« (ebd.) nicht jede hörbare Musik, sondern ausschließlich Instrumentalmusik. Er klassifiziert also Musik nach ihrer Klangerzeugung. Wie Luther sieht Finck die Hauptverwendung der Musik in der Kirche, da sie die Affekte bewegt und den Teufel verscheucht.

Einige grundlegende Passagen in Fincks Traktat, wie etwa Choralnotation und Mensuralnotation, Schlüssel und Solmisation, gehen auf Spangenberg, Rhau und Heyden zurück, die ihrerseits auf Johannes Cochlaeus und Ornithoparchus Bezug nehmen. Finck kritisiert das Singen von einzelnen Noten des Hexachords in unterschiedlicher Lautstärke und Intensität, da dies ein unausgeglichenes Klangbild in der Mehrstimmigkeit erzeuge. Ebenso kritisiert er die Erfindung neuer Silben zur Erweiterung des Hexachords zu einer vollen Oktave (offenbar ein Hinweis auf die neue Praxis der »Bocedisation«, eine Hubert Waelrant zugeschriebene Art Solmisation über eine ganze Oktave, oder ähnliche Versuche). Fincks Regeln für die Solmisation dokumentieren den Trend zur Vereinfachung, der seit der

Zeit von Johannes Tinctoris einsetzte. Er lehrt, dass man eine Mutation der Silben im Hexachord nur bei aufsteigenden Linien auf der Silbe *re* und bei absteigenden Linien auf der Silbe *la* verwendet.

Im 2. Buch behandelt Finck fortgeschrittenere Aspekte der Polyphonie. Wie Heyden betont er die Wichtigkeit eines stabilen Taktes, der wie ein Uhrwerk ablaufen soll. Heydens Versuch, den Tactus in allen Mensuren auf die Semibrevis zu legen, folgt er allerdings nicht. Fincks Abhandlung bezieht sich auf Rhau's *Enchiridion musicae mensuralis* (Leipzig 1520) und vermutlich auch auf Hans Gerles *Musica teutsch* (Nürnberg 1532). Bei der Diskussion von Mensuration (d. h. Proportionszeichen) bemerkt er, dass seine Zeitgenossen Stücke, die im »modus major perfectus« (Bl. H2r) (O₃) oder im »modus minor perfectus« (Bl. H2v) (O₂) notiert waren, im Allgemeinen langweilig fänden, weil die langen Noten eine eher statische Harmonie erzeugten.

Das 3. Buch konzentriert sich auf die Darstellung von 25 verschiedenen Arten von Kanons und Kanonüberschriften und stellt damit die umfassendste Behandlung dieses Themas im gesamten 16. Jahrhundert dar. Fincks Definition, die von Ornithoparchus adaptiert wurde, hebt die spielerischen Elemente des »canon« (Bl. Bb4v) hervor. Damit meint er die Regel, nach der eine oder mehrere nicht notierte Stimmen erzeugt werden und die das Geheimnis des Stückes raffiniert verschlüsselt. Diese Verschlüsselung der kanonischen Anweisungen, die manchmal als Rätsel verfasst sind, wurde angewandt, um den Notentext möglichst kompakt darzustellen, um die Subtilität der Komposition zu zeigen oder als Spiel zwischen Komponist und Ausführenden, deren Kenntnisse dadurch auf den Prüfstand gestellt wurden.

Fincks Abhandlung zu den acht Modi im 4. Buch umfasst Choral und Polyphonie. Er stellt fest, dass der Modus in der Musik so grundlegend sei wie die Grammatik und Logik in der Sprache, und betont, dass die Komponisten und Sänger den charakteristischen Ambitus und die spezifischen Klauseln jedes Modus genau beachten sollen. Er gibt eine umfassende Darstellung von Psalmodie und »accentus« (Rezitationsformeln, Bl. Qq3v) und bemerkt, dass die liturgische Rezitation der Heiligen Schrift die Affekte der Zuhörer rühre. Seiner Meinung nach kann in der Polyphonie der Modus allein durch den Schluss der Komposition nicht verlässlich erkannt werden. Die Komponisten führten manchmal einen neuen Modus im Verlauf des Stückes ein, um den Textinhalt besser auszudrücken, oder sie variierten den Modus in den Kadenzen und in den Imitationspassagen. Zur Bestimmung des Hauptmodus müsse daher versucht werden, den Ton sämtlicher Kopfmotive und Kadenzen zu identifizieren, um zu klären, welchem Ton die meisten davon angehören. Im mehrstimmigen Satz

erscheinen auch oft die für jeden Choralton typischen »repercussiones« (oft wiederholte Noten) und »differentiae« (Kadenzen im Psalmton, die gemäß dem Beginn der Antiphon auf verschiedenen Tonstufen enden können) (Bl. Rr1v–3v). Heinrich Glareans Theorie scheint Finck nicht zu kennen.

Die Darstellungen zum süßen, eleganten und ausgezogenen Gesang im 5. Buch bilden eine der detailliertesten solcher Abhandlungen im 16. Jahrhundert. Die obersten Stimmen im Chor sollen zart singen, die Bässe hingegen in einem schwereren Ton. So wie bei einer Orgel müsse die Lautstärke das ganze Stück hindurch konstant bleiben. Die einzelnen Sänger sollen nicht schreien, damit sie nicht die Balance und die Anmut des Ensembles zerstören. Jeder neue Imitationseinsatz soll klar und deutlich ausgeprägt gesungen werden. Finck besteht auch darauf, dass der Tactus während eines Stückes immer konstant bleibt und Änderungen im Tempo nur durch notierte Proportionen auftreten können. Wenn man Melismen singen müsse, seien die besten Vokale dafür e oder i.

In der Behandlung der Ornamentik übernimmt Finck Passagen von Coclico, dessen Darstellung dieser Thematik noch umfangreicher ist. Bevor die Sänger eine Komposition verzieren, müssten sie diese gut kennen. Sie sollten die Verzierungen der menschlichen Stimme gemäß und nicht wie für ein Instrument anbringen. Die Koloraturen solle man bei Melismen mit der Zunge, in dicht textierten Passagen jedoch mit der Kehle artikulieren. (Coclico hingegen besteht darauf, dass die Zunge in keinem Fall verwendet werden dürfe.) Um seine Gesangsregeln zu illustrieren, präsentiert Finck eine ausgezeichnete Version seiner Motette *Te maneas semper*. Seine Beschreibung des Singens hat einen nationalistischen Unterton: Er will zeigen, dass deutsche Sänger ebenso gut ausgebildet seien wie andere.

Kommentar • Finck plante einen zweiten Traktat, der inhaltlich eine Fortführung seiner *Practica musica* darstellen sollte, mit Kapiteln zu Kontrapunkt, Fuge, Fantasie, Konsonanzen und zu der musikalischen Umsetzung des emotionalen Gehalts eines Textes. Ebenso sollte er Studien zu Leben und Werk von früheren Komponisten enthalten. Dieses Projekt, das inhaltlich Fabers Begriff der *musica poetica* entsprochen hätte, wurde nicht mehr realisiert.

Literatur L. Erk, Nicolaus Selnecker und Hermann Finck, in: *MfM* 11, 1879, 63–64 • R. Schlecht, Hermann Finck und die Kunst des Singens, in: ebd., 129 ff. • F. E. Kirby, Hermann Finck's »Practica Musica«. A Comparative Study in 16th Century German Musical Theory, Diss. Yale Univ. 1957 • Ders., Hermann Finck on Methods of Performance, in: *ML* 42, 1961, 212–220 • K. Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015

Grantley McDonald

(Christian) Gottfried Wilhelm Fink Harmonielehre

Lebensdaten: 1783–1846

Titel: System der musikalischen Harmonielehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1842

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XX, 203 S., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: BSB

1841 beendete der Herausgeber, Komponist, Musikschriftsteller, Universitätsdozent und Theologe (Christian) Gottfried Wilhelm Fink seine langjährige, 1827 begonnene, leitende Tätigkeit bei der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*; zugleich warnte er seine zahlreichen Kontrahenten jedoch davor, zu glauben, dass dieser Schritt ein Abschied von langer Dauer sei: »Denn es ist jetzt Krieg im Reiche der Harmonie« (Fink, Abschied des Redakteurs, in: *AmZ* 43, 1841, Sp. 1135). Dieser Ankündigung folgten bereits ein Jahr später die beiden Bücher *Der neumusikalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift: Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Leipzig 1842) und die hier besprochene *Harmonielehre*. Die Abhandlungen stellen jeweils eine intensive, z. T. polemisch geführte Auseinandersetzung mit den Schriften Adolf Bernhard Marx' dar, der in seiner umfassenden Kompositionslehre (*Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1837–1847) – die ersten beiden der insgesamt vier Bände lagen zum Zeitpunkt des Streits vor – eine neue Lehrmethode postulierte. Im Gegensatz zu Marx hält Fink an der traditionellen Trennung der verschiedenen theoretischen Disziplinen fest: Die Lehre der Harmonie als wissenschaftliche Grundlage von Musik steht im Zentrum seiner für den Kompositionsunterricht konzipierten Schrift, während der Melodie- und Rhythmuslehre lediglich eine sekundäre Rolle zukommt. So verteidigt Fink die konventionelle Harmonielehre (vgl. etwa S. 13 f.) und warnt vor einer »Vernichtung aller gesetzlichen Konstruktion[sic]« (S. X) durch Marx sowie allgemein vor einer Musiktheorie, die sich »in ein so wirres Zusammenwerfen und Vernichten alles Gesetzlichen verirrt« habe (S. 86, vgl. auch S. 69 f.). Sein Vorgehen rechtfertigt Fink nicht zuletzt durch Umbrüche in der Kunst (subsumiert bspw. unter dem Stichwort »Neuerungssucht«, S. 2, vgl. auch S. 69 f.), deren Ursache er in der romantischen Bewegung sieht: »Je anarchischer die Zeiten sind, um desto mehr ist Ordnung zu machen. [...] Nur in vernünftiger Ordnung, im geistig anerkannten, willensfreudigen Gesetz ist Heil« (S. XVI).

Zum Inhalt • Der »Vorrede«, die der Legitimation dient und einen kurzen Überblick über die Geschichte der Harmonielehre liefert, folgen in durchgehender Paragraphenzählung eine »Einleitung« (§1–4), ein theoretischer Teil

mit »Vorkenntnissen zur Harmonielehre« (§5–20) und schließlich der »Harmonielehre« überschriebene Hauptteil (§21–44); den einzelnen Paragraphen schließen sich jeweils »Erläuterungen« teils mit historischen Exkursen, zusätzlichen Hinweisen, Ausführungen und Erklärungen an.

Finks pädagogisches Konzept, das er in der Einleitung erläutert, zielt darauf ab, zunächst grundlegende Fertigkeiten und Kenntnisse zu vermitteln, um dadurch den Verstand zu bilden (vgl. S. 12); der Lehrer sollte dabei für »Klarheit, Bündigkeit und Ordnung« sorgen und darauf achten, dass die Jugend »folgen lerne« (ebd.). Als Gefahr sieht er eine der Theorie abgeneigte Haltung »jugendlicher Gemüther«, aber auch »gesetzter Männer« (S. 2 f.): Aus »Bequemlichkeitsliebe« (S. 3) oder aus dem Glauben, dass Genies keiner Lehre bedürfen und dass die Theorie als »Feindin jedes freien Auffluges zur Sonne des Lebens« zu verstehen sei (S. 11, vgl. auch S. 73), hätte sich eine »Scheu vor dem Denken« entwickelt (S. 11). Die Kunst aber müsse »durchdacht« werden, wenn sie »gedeihen soll« (S. 1), das Gefühl stehe – wie er stets betont – nicht an oberster Stelle und müsse durch die Vernunft berichtigt werden (vgl. etwa S. 9).

Im Sinne einer allgemeinen Musiklehre beschreibt Fink im Kapitel »Vorkenntnisse« die Grundlagen der Musiktheorie: Neben der Unterscheidung von Schall, Klang und Ton, einer kurzen Geschichte des Messens und Berechnens von Tönen, der Beschreibung der Obertöne (»Aliquot-«, »Neben-« oder »Beitöne« genannt, vgl. §7) und der Ordnung der Töne zu einer Tonleiter als »Alphabet« der Tonsprache (§8) thematisiert Fink u. a. auch die historische Entwicklung der Notenschrift, die Lehre der Intervalle und ihrer Umkehrungen, den Quintenzirkel, die Unterscheidung der Tongeschlechter, den ersten Verwandtschaftsgrad der Tonarten und die temperierte Stimmung. Unter der Kapitelüberschrift »Zusätze zu dem Vorigen und Angabe der noch vorauszusetzenden Kenntnisse« (§19) streift er die Lehre der Dynamik, Rhythmik und Melodik, verweist aber auf die ausführlichere Behandlung dieser Themen in seiner Schrift *Musikalische Grammatik* (Leipzig 1836). Diese Kenntnisse seien zwar notwendig, damit die »Uebereinstimmung aller Theile zu einem schönen Ganzen« führe, die »Harmonie der Melodie« (S. 64) sei aber v. a. durch »glückliche Naturanlagen« gegeben (S. 65); im Unterschied dazu finde sich die Lehre der Mehrstimmigkeit, die den Hauptteil der Harmonielehre bilde und eine »unerlässliche Wissenschaft« darstelle (ebd.), nicht von selbst und müsse erlernt werden.

Dem Kern seiner Lehre nähert sich Fink durch die Erläuterung der Begriffe »Mehrstimmigkeit«, »Akkord« und »Harmonie«: Eine »reale *Mehrstimmigkeit*« ergebe sich, wenn mehrere selbstständige Stimmen gleichzeitig und in

»verschiedenem Tongange« fortschreiten (S. 66). Damit dabei kein »wüstes Chaos« entstehe, seien bestimmte Gesetze notwendig, deren Beachtung dann zu einem »geordneten Zusammenklängen« führe (ebd.). Dieses Zusammenklängen ergebe zunächst einen Akkord, die reguläre Verbindung solcher Akkorde sei dann die »eigentliche *Harmonie*« (ebd.). Nach Fink leitet sich der »Grundbau aller akkordlichen Stammverhältnisse« (S. 67) und damit die fundamentale Struktur der harmonischen Ordnung aus dem Naturgesetz der Obertonreihe ab, deren erste Töne zusammengefasst einen Durdreiklang ergeben. Durch weitere Terzschichtungen über diesem Dreiklang entstünden mehr oder weniger dissonante Vier- und Mehrklänge. Fink hält dabei an der strikten Einteilung in konsonante und dissonante Akkorde fest (vgl. S. 73 ff.): Während zwei Terzen (Dreiklang) eine »befriedigende« (S. 72), »schöne Einheit« voller »Anmuth« ergeben (S. 70), sei bereits der vierstimmige Septakkord nicht abschlussfähig, sondern dränge »vielmehr weiter nach einem andern Standpunkte der Beruhigung« und sei damit ein »Fortschritts-Akkord« (ebd.). Durch die »Massenhäufung« der sechsfachen Terzschichtung (bspw. *c-e-g-b[h]-d-f-a*) entstünde schließlich eine stark dissonante Wirkung, »von der wir bald uns befreit und in eine hellere Lage versetzt wünschen müssen« (S. 71); der Akkord bedürfe also der Auflösung. So rät er zu einem sparsamen und bewusst eingesetzten Gebrauch von dissonierenden Klängen (vgl. ebd.). Dies scheint für Fink so bedeutend, dass er sich zum ersten Mal direkt an den potenziellen Komponisten im Leser wendet: »Sei nicht unmässig; gehe nur selten bis an die letzten Grenzen, sondern nimm sie nur dann in Anspruch, wenn eine dringende Nöthigung vorhanden ist« (S. 73, vgl. auch S. 137).

Dieser Begründung der naturgemäßen Ordnung der Harmonie durch die Lehre von den Dreiklängen folgen Beispiele für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Akkordfortschreitung (etwa die diatonische sowie chromatische Fortschreitung inklusive der dazugehörigen Stimmführungsregeln und die Behandlung von dissonierenden Dreiklängen). Die gewonnenen Erkenntnisse überträgt Fink dann auf die Behandlung von Vier- und Mehrklängen. Fink verwendet dabei weder die durch Gottfried Weber eingeführten Stufenbezeichnungen noch die Fundamentschritttheorie Jean-Philippe Rameaus als Kategorie für zulässige Akkordverbindungen. Allerdings unterscheidet er verschiedene Hauptbewegungen des Basses (bzw. des Grundtons): Die natürliche Bewegung sei die in Quinten, gefolgt von der in Terzen, schließlich der in Sekunden. Bei Septakkorden wird die Akkordfortschreitung durch die zwingend erforderliche Auflösung der Dissonanz reguliert. Einige Notenbeispiele machen klar, dass Finks harmonisches Denken zudem stark vom Generalbass geprägt ist, denn mehrfach

(z. B. S. 94, 128) wird die Regola dell'ottava, also die tonleiterweise auf- bzw. absteigende Basslinie, als Anschauungsmodell für harmonische Fortschreitungen herangezogen. Den Abschluss der Harmonielehre bilden u. a. kurze Ausführungen über die Generalbassbezeichnung, das Verbot von Quint- und Oktavparallelen, den Querstand, die richtige Verwendung von enharmonischen Verwechslungen, die Modulation (als vorletzter Paragraph und lediglich vier Seiten umfassend) und schlussendlich über den Orgelpunkt. Die Notenbeispiele enthalten keine Literaturbeispiele, sondern bestehen aus kurzen, abstrakten, meist vierstimmigen Sätzen. Allein in den Erläuterungen wird auf Werke etwa Johann Friedrich Reichardts, Joseph Haydns oder Ludwig van Beethovens verwiesen; Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin oder gar Franz Liszt fehlen jedoch.

Kommentar • Die Musik sei ein »Werk des menschlichen Verstandes« (S. 16), deswegen bleibe dieser »denn auch der Ordner und Begründer unsrer ganzen Tonkunst« (S. 26); je besser der Geist erkenne und die Erkenntnisse ordne, desto gebildeter erhebe sich erst das Gefühl (vgl. S. 16). Mit der Beschränkung auf jene Gegenstände der Harmonik, die der Verstand erfassen kann, mit der Fixierung auf die Harmonie ohne Beachtung der melodischen und rhythmischen Lehre und schließlich wegen der konventionellen Lehrmethode begleitet Finks Harmonielehre der Ruf des Konservativen. (So hieß es von der ersten [1882] bis zur elften Auflage [1929] des *Riemann Musiklexikons*: »F[ink] war ein fleißiger Arbeiter, doch fehlt es seinen Werken an selbständigen Ideen«; und in der zwölften Auflage [1959]: »F[ink] war ein umfassend gebildeter Musiker, besaß aber kein eigenes Urteilsvermögen«.) Finks *Harmonielehre* ist jedoch nicht bloß als Reaktion auf Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* und dessen pädagogische Absichten zu lesen, sondern auch als Polemik gegen eine neue Ausprägung der Musik zu verstehen: Fink kritisiert, dass man der »*Fasslichkeit der Akkorde* nicht mehr gedenkt, damit jeder Tonklumpen für einen genialen Hieb ausgegeben werden könne« (S. 78); er nennt ein »Gefühl der Uebersättigung«, der »massenhaften Ueberrumpelung« (S. 79) und betont, dass für einen Künstler nichts nachteiliger sei »als die Scheu vor dem Denken, jene Trägheit des Geistes, die nur immer in Entzückungen schwärmen, nur genießen, aber sich seinen Genuss nicht zuvor durch redliche Mühe und Arbeit verdienen will« (S. 19). Diese kritische Haltung gegenüber der romantischen Musik bescherte Fink prominente und gewichtige Gegner wie Marx und Robert Schumann, der die *Neue Zeitschrift für Musik* auch als Gegengewicht zu Fink und dessen *Allgemeiner musikalischer Zeitung* gründete.

Literatur K. G. Fellerer, Adolf Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink, in: Fs. Alfred Orel zum 70. Geburtstag, hrsg. von H. Federhofer, Wien 1960, 59–65 • K.-E. Eicke, Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre, Rgsbg. 1966 • Ders., Das Problem des Historismus im Streit zwischen Marx und Fink, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Rgsbg. 1969, 221–232

Andreas Baumgartner

Lodovico Fogliano

Musica Theorica

Lebensdaten: um 1475–1542

Titel: Musica Theorica Ludovici Foliani Mutinensis: docte simul ac dilucide pertractata: in qua quamplures de harmonicis intervallis: non prius tentatae: continentur speculationes (Die Musiktheorie des Lodovico Fogliano aus Modena, sowohl gelehrt als auch verständlich abgehandelt, in der ungemein viele, bisher noch nie unternommene Spekulationen zu den harmonischen Intervallrelationen enthalten sind)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1529

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IV, 88 fol., lat.

Quellen / Drucke: Nachdrucke: New York 1969 • Bologna 1970 • Digitalisat: BSB

Über das Leben von Lodovico Fogliano ist nur wenig bekannt. Der Titel der *Musica Theorica* weist ihn als aus Modena gebürtig aus, und somit ist er möglicherweise mit dem Sänger Ludovico da Modena identisch, der 1493 am Hof Ercole I. d'Este in Ferrara erscheint; in der Folgezeit sind Sänger namens Ludovico da Modena oder Ludovico (da) Fojano / Fugano / Fulgano / Foliano bis 1514 in Modena, erneut in Ferrara und in der Cappella Giulia des Petersdoms in Rom belegt. Später verbrachte Fogliano offenbar längere Zeit in Venedig, bevor er in seine Heimatstadt zurückkehrte, wo er 1542 auch verstarb. Ein Chorbuch aus dem Dom von Modena (I-MOD, Ms. mus. 4, um 1520–1530) enthält einige seiner Kompositionen (neben denen seines als Komponisten bedeutenderen Bruders Giacomo), aber Fogliano wandte sich zunehmend theoretisch-humanistischen Studien zu. Pietro Aretino lobte 1537 seine Fähigkeit, Texte des Aristoteles aus dem Griechischen ins Italienische zu übersetzen (siehe auch seine in Paris erhaltene Sammlung F-Pn, lat. 6757 mit Exzerpten aus Aristoteles und Averroës in lateinischer Übersetzung), und 1538 suchte der Verleger Caterino Ferri um ein Druckprivileg für Fогlianos philosophischen Traktat *Refugio de' dubitanti* nach. Die Anwendung antiker Gelehrsamkeit auf musikalische Probleme der Gegenwart macht auch die Bedeutung der 1529 gedruckten *Musica Theorica* aus.

Inhalt • Fогlianos *Musica Theorica* ist kein umfassendes Kompendium der spekulativen Musiktheorie wie die *Theo-*

rica musice (Mailand 1492) des Franchino Gaffurio, von der Fogliano den Titel übernimmt. Im Gegenteil behandelt der Autor nur ein einziges Thema (das allerdings erschöpfend und systematisch): die mathematischen und empirischen Intervallproportionen und die daraus ableitbare harmonische Teilung der Oktave. Fogliano definiert gleich zu Anfang die Musik (in Anlehnung an Gaffurio) als »numerus sonorus« (fol. Ir; »klingende Zahl«) und positioniert sie damit programmatisch in der Mitte zwischen der (abstrakten) »scientia mathematica« und der (empirischen) »scientia naturalis«: Sie sei eben nicht nur von der rechnenden Spekulation, sondern auch von der Sinneswahrnehmung abhängig. Das hindert ihn nicht daran, im 1. Kapitel zunächst die mathematischen Grundlagen darzulegen. Ohne unmittelbaren Bezug zur Musik werden hier die verschiedenen Arten der Proportionen erklärt: die vielfachen (»multiplices«: $\frac{n \times y}{n}$, also z.B. 2/1, 3/1, 4/1 usw.), überteiligen (»superparticulares«: $\frac{n+1}{n}$, also z.B. 3/2, 4/3, 5/4 usw.) und mehrfacheitigen (»superpartientes«: $\frac{n+y}{n}$, also z.B. 5/3, 6/4, 7/5 usw.) sowie deren Komposita, Kombinationen, Subtraktionen und gemeinsame Teiler.

Im 2. Kapitel werden diese Erkenntnisse dann auf die musikalischen Intervalle angewendet, unter ausdrücklicher Ablehnung des traditionellen pythagoreischen Systems, da dieses sich (nach Fogliano in unzulässiger Weise) nur auf die perfekten Konsonanzen Oktave und Quinte stütze. Im Gegensatz dazu gebe es zahlreiche weitere Intervalle, die für das Gehör und in der zeitgenössischen Praxis offenkundig Konsonanzen seien und die sich aus den eben besprochenen komplexeren Proportionen ableiten ließen. Konsonanz wird hier also ausdrücklich empirisch definiert, als »duorum sonorum secundum acutum & grave distantium: auribus amica commixtio« (fol. XVr; »eine dem Ohr angenehme Vermischung zweier nach Höhe bzw. Tiefe verschiedener Töne«), wobei der Konsonanzgrad allerdings auch explizit mit möglichst geringzahligen Proportionen korrespondiert. Unter Bezug auf die syntonische Diatonik des Ptolemaios (und die harmonische Teilung der Oktave bei Bartolomeo Ramis de Pareja, von dem allerdings nicht klar ist, ob Fogliano ihn kannte) werden Quinte (2:3), Quarte (3:4), große Sexte (3:5), große Terz (4:5) und kleine Terz (5:6) als konsonant definiert, und aus deren harmonischer Teilung bzw. Subtraktion

wiederum die kleinen und großen Ganztöne (8:9 und 9:10) bzw. Halbtöne (15:16, 24:25 und 25:27) abgeleitet.

In einem letzten Schritt wird im 3. Kapitel aus diesen Intervallen eine chromatische Oktave am Monochord von *c* bis *c* konstruiert, in der möglichst viele Intervalle rein gestimmt sind (vgl. unten Abb. 1).

Die oberste Zeile gibt die Töne der chromatischen Tonleiter an; die mittlere Zeile das exakte proportionale Verhältnis von einem Halbton zum nächsten; die unterste das absolute Schwingungsverhältnis jedes Tons auf der Grundlage des kleinsten gemeinsamen Nenners aller Stufen, vom untersten Ton aus gerechnet (*c* = 1800).

Dies gelingt allerdings nur durch die doppelte Besetzung zweier Töne, *d* und *b*: ein tieferes *d* als reine Kleinterz unter *f* bzw. reine Quinte unter *a* und ein höheres als reine Quarte unter *g*, sowie ein tieferes *b* als Quarte über *f* und ein höheres als Kleinterz über *g* und Quinte über *es* usw. Diese beiden Töne sind jeweils durch ein syntonisches Komma (80:81) voneinander getrennt, ein nicht eigenständig verwendbares Intervall, das aber dafür sorgt, dass alle konsonanten Intervalle rein gestimmt werden können. Fogliano macht klar, dass diese Doppelung in der Instrumentalpraxis instinktiv durch einen einzigen Mittelton ersetzt werde und dieser auch dem Gehör akzeptabel sei; zur theoretischen Untermauerung schlägt er, da eine harmonische Teilung des Kommas nicht möglich sei, eine geometrische Teilung der Saite in zwei Halbkommas vor. Am Schluss stehen noch einige Beobachtungen, die das erarbeitete System mit den drei melodischen Genera und dem Systema teleion der griechischen Musiklehre sowie den guidonischen Hexachorden koordinieren.

Kommentar • Fogliano wollte seine *Musica Theorica* offenbar als anspruchsvolles Buch für ein Fachpublikum verstanden wissen: In gewähltem Humanistenlatein abgefasst, ist seine Darstellung anders als die Mehrzahl musiktheoretischer Publikationen im Folioformat gedruckt und mit zahlreichen großformatigen Holzschnitten illustriert, deren ikonographische Qualität über das in Musiktraktaten der Zeit sonst übliche Maß weit hinausgeht. Auf einer Reihe von Seiten wird sogar die Teilung des Monochords durch die Abbildung eines Mannes verdeutlicht, der die beweglichen Stege zur Erzeugung bestimmter Proportionen manipuliert. Inhaltlich ist Fogliano ein Vorreiter der Ablösung

<i>c</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>ges</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{81}{80}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{27}{25}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{81}{80}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	
3600	3456	3240	3200	3000	2880	2700	2592	2400	2304	2160	2025	2000	1920	1800

Abb. 1: L. Fogliano, chromatische Oktave am Monochord mit Angabe der Längenverhältnisse, *Musica Theorica*, in Anlehnung an Abb. auf fol. XXXIIIv

des pythagoreischen Systems durch die ptolemäisch-syntonische reine Stimmung der Oktave; mit der pragmatischen Teilung zweier Kommata tat er auch einen ersten Schritt in Richtung der mitteltönigen Temperatur, wiewohl die Anzahl der Tonarten, in denen sich rein musizieren ließ, begrenzt blieb. Damit bahnte er den Weg für zahlreiche Ansätze zur weitergehenden Intervalltemperatur im späteren 16. und im 17. Jahrhundert. Foglianos diesbezügliche Vorreiterrolle wurde in Italien u. a. von Gioseffo Zarlino und Giovanni Maria Artusi explizit gewürdigt.

Literatur C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, Abschn. zu Fogliano im Kapitel: *The Ancient ›Musica Speculativa‹ and Renaissance Musical Science*, 235–247 • M. Lindley, *Stimmung und Temperatur*, in: *GMth* 6, Dst. 1987, 109–331 • F. Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *GMth* 7, Dst. 1989, 39–220 • *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991

Thomas Schmidt

Emanuel Aloys Förster

Anleitung zum General-Bass

Lebensdaten: 1748–1823

Titel: *Anleitung zum General-Bass*

Erscheinungsort und -jahr: Wien und Leipzig 1805

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IV, 95, 16 S. (Wiener Edition), IV, 40, 16 S. (Leipziger Edition), dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Wien 1823 [erw.] • Edition: *Anleitung zum General-Bass* (1805), einschließlich der Biographie. Karl Weigl. Emanuel Aloys Förster (1913), hrsg. von D. Hensel, Stuttgart 2012 • Übersetzung: Försterowo Nawedenj k Generalnmu Basu, übers. von E. K. Tupý, Prag 1835 [tschechisch] • Digitalisat: BSB

Practische Beyspiele

Titel: Emanuel Aloys Förster's *Practische Beyspiele* als Fortsetzung zu seiner *Anleitung des Generalbasses*, 3 Abtheilungen

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1818

Textart, Umfang, Sprache: Buch und Noten, 59, 7 S., dt.

Von 1766 bis 1768 diente Emanuel Aloys Förster als Militärmusiker im Fouqué'schen Infanterieregiment. Nach musikalischen Studien in Mittenwald (Orgel bei Johann Georg Pausewang) und Basel geht Förster schließlich nach Wien, wo er sich 1779 niederlässt. Dort war er bis zu seinem Tod als Komponist und v. a. als Pädagoge tätig, ohne jemals ein offizielles Amt zu bekleiden. Förster war einer der angesehenen Pädagogen Wiens. Mit Ludwig van Beethoven, den er beim Fürsten Karl Lichnowsky kennengelernt hatte, war er in Freundschaft verbunden. Dass Beethoven Försters Arbeit

ausgesprochen wertschätzte, zeigte sich darin, dass er immer wieder Schüler, die sich zuerst an ihn gewandt hatten, an Förster weitervermittelte. Auch die Veröffentlichung der *Anleitung* soll auf eine Anregung Beethovens zurückgehen. Einige der erläuternden Beispiele in der *Anleitung* stammen aus Werken Beethovens. Beethoven, der selbst eine Zeit lang Försters ältesten Sohn unterrichtete, soll Förster aber auch als Komponisten geschätzt haben. Hugo Riemann verweist auf den Einfluss von Försters Streichquartetten op. 16 auf Beethovens Streichquartette op. 18.

Zum Inhalt • Die Oktavregel, Grundprinzip der neapolitanischen Partimento-Tradition, ist auch Grundlage von Försters Systematik der Harmonik in seiner *Anleitung* und den *Practischen Beyspielen*. Förster nennt sein Oktavregel-System – in Anlehnung an Johann David Heinichen – »Schema«. Deutlich lässt sich in Försters Musiktheorie das für die Wiener Musiktheorie des frühen 18. Jahrhunderts typische symbiotische Nebeneinander von italienischer Partimento- und deutscher Grundbass-Tradition beobachten: Die Umkehrungen der grundständigen Dreiklänge werden bei Förster den Stufen der diatonischen Tonleiter zugeordnet, so wird ihr Sitz (der sog. »Sitz der Accorde«, §50) innerhalb der Skala bestimmt. Sein innerhalb der Oktavregel-Tradition stehendes Modulationsverständnis, das direkt vom (linearen) Begriff der Mutation der Solmisationspraxis, das den Wechsel von einem hexachordalen Bezugssystem zum anderen beschreibt, abstammt, fasst Förster bündig zusammen: »Die *Modulation* besteht in der Mischung verschiedener Tonleitern« (§98).

Der harmonische Raum der Förster'schen Lehre geht über die engen Grenzen der (diatonischen) Verwandtschaft der traditionellen Lehre hinaus. Das Prinzip der Entlehnung, das Förster als ein übergeordnetes Entwicklungsprinzip versteht, gelangt innerhalb des Systems der Verwandtschaft zur Anwendung. Dadurch dass, wie Förster konstatiert, »auch die Tonleitern von einerley Namen, wie C-dur und C-moll; D-dur und D-moll [...] eine gewisse Verwandtschaft unter einander« (§7), öffne sich der harmonische Raum. Dabei scheint sich die Erweiterung des Tonraums durch das Mittel der Entlehnung, verstanden als ein Hinüberziehen von Moll nach Dur (seltener von Dur nach Moll) für Förster in zwei (idealtypischen) Schritten vollzogen zu haben: Zum einen gilt, dass eine Haupttonart im Zentrum eines Tonraums steht, der nicht nur über die Tonarten der eigenen Verwandtschaft, sondern auch über die der Varianttonart verfügt. Zur erweiterten Verwandtschaft von C-Dur gehören so die Tonarten d-Moll, Es-Dur, e-Moll, F-Dur, f-Moll, G-Dur, g-Moll, As-Dur, a-Moll und B-Dur. Zum anderen erscheinen auch die Tonarten der eigenen Verwandtschaft in der Gestalt ihrer Varianten: Zum Tonraum von C-Dur gehören also auch D-Dur, E-Dur,

f-Moll, g-Moll und A-Dur. Zu diesen im weitesten Sinne »verwandten« Tonarten, die sich »mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endigt, in so naher Verbindung« befinden, »dass sie alle Augenblicke zu Gebote stehen« (§98), treten dann noch die entfernteren Tonleitern, die besonderen, intensiveren Ausdrucksbereichen vorbehalten sind.

Schon in den frühen Diskussionen über das Verhältnis von Oktavregel und Diatonik kam der erhöhte IV. Stufe eine besondere Bedeutung zu. In der zweiten Auflage der *Anleitung* bezeichnete Förster erstmals die erhöhte IV. Stufe mit dem Zeichen 4 # und nicht wie noch in der ersten Auflage durchgehend mit der die Modulation anzeigenden Ziffer 7 – auch wenn das neue Zeichen noch keineswegs in einem übergreifenden, zwischendominantischen Sinne zur Anwendung gelangt (²1823, S. 17, Notenbeispiel 158). Dass die erhöhte IV. Stufe gleichsam als integraler Bestandteil in die Tonart aufgenommen wurde, nicht aber etwa die erhöhte I. Stufe (1 #) oder die erhöhte V. Stufe (5 #) – die weiterhin als zufällige VII. Stufe verstanden wurden – hängt damit zusammen, dass die erhöhte IV. Stufe den natürlichen harmonischen Stufengang der Oktavregel nicht unterbricht: Auf die 4 # folgen die natürlichen dominantischen Funktionen der V. Oktavregelstufe. Zu den Tönen, mit denen man einen Durton vollständig ausdrückte, zählte im 18. Jahrhundert neben der erhöhten IV. Stufe auch die erniedrigte VI. Stufe. Auch hier ist es Förster, der diese erweiterte Diatonik theoretisch reflektiert und das Phänomen der erniedrigten VI. Stufe historisch zu erklären sucht. Dass der übermäßige Sext-, Terzquart- und Quintsext-Akkord (auf der abwärts gerichteten VI. Mollstufe) wie selbstverständlich auch in Dur erscheint, »ohne daß unsere Ohren dagegen protestieren«, erklärt Förster ebenfalls mit dem Prinzip der Entlehnung, durch welches die Durtonleiter diese Akkorde »hinüber

ziehe« und »gleichsam nur für den Augenblick aus der Molltonleiter entlehnet« (²1823, S. 18).

In der Wiener Generalbasslehre spielen die traditionellen Satzmodelle v. a. in den Lehrschriften von Johann Georg Albrechtsberger, besonders aber in der *Wiener-Tonschule* (Wien 1827) von Joseph Preindl, eine herausragende Rolle. In Försters Anleitung sind sie hingegen weniger relevant: Die vielzitierte »Teufelsmühle«, also jene Folge von Dominantseptakkord, vermindertem Septakkord und Moll-Quartsextakkord über chromatisch steigendem oder fallendem Bass, die Abbé Vogler bereits 1776 in *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* (Mannheim 1776, S. 86) beschrieben hat, bildet hier nur die bekannte Ausnahme (§93). In den 1818 veröffentlichten *Practischen Beispielen*, Försters praktischem Kompositionslehrgang, werden die Modelle hingegen umfassend vermittelt – wenn auch nicht in systematischer Hinsicht.

Kommentar • Mit seiner *Anleitung zum Generalbass* verfasste Förster eine der populärsten Generalbasslehren seiner Zeit. Wie kaum eine Generalbasslehre zuvor zielt sie darauf, »Dilettanten nützlich zu werden« (Wiener Edition, S. IV; Leipziger Edition, S. 2). Tatsächlich dürften die ausgeprägte Systematik und Komprimiertheit verantwortlich für den Erfolg seines Lehrbuchs gewesen sein. Als Försters besondere Leistung muss v. a. gelten, dass er durch die konsequente Bezifferung der Bassnoten mit arabischen Ziffern, v. a. in den drei Abteilungen seiner *Practischen Beyspiele*, das Schema für die Analyse fruchtbar gemacht hat, wie kein Musiktheoretiker vor ihm. Försters *Practische Beyspiele* stellen zudem die wichtigste praktische Melodielehre der Wiener Generalbasslehre da: Förster hat durch »Beysetzung der Oberstimme« zu den Bässen immer »die beste Lage« angezeigt (1818, S. 1) und dadurch eine ausdifferenzierte Lehre von der regelhaften »dispositione« einer Oberstimme gegeben. Am unten stehenden Beispiel (vgl. Nbsp. 1) aus dem

Mit charakteristischen Accorden. 15.

1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 1 7 1 6 4 5 1 4 3 5 1 4 3 4 3 4 3 5 1

5 4 7 1 7 1 4 5 6 4 5 1 - 7 1 7 1 4 3 4 5 6 7 1 5 6 3 4 2 5 6 5 1

ersten Band der *Practischen Beyspiele* lässt sich das Prinzip der »besten Lage« exemplarisch aufzeigen.

Nicht allein sind den Skalenstufen im Sinne einer funktionalen Zuordnung bestimmte Akkorde (bzw. Akkordfamilien) zugeordnet, sondern auch eine idealtypische Oberstimme. So liegt in diesem Beispiel etwa bei allen »dominantischen« Sekundakkorden der Tritonus, bei allen abwärtschreitenden »dominantischen« Terzquartakkorden die Terz in der Oberstimme. Bei den »dominantischen« Quintsextakkorden ist es grundsätzlich die verminderte (»falsche«) Quinte, es sei denn, dass der Ambitus oder zu weite Sprünge (T. 17 f.) ein Abweichen von der besten Lage erzwingen.

Die *Practischen Beispiele* gehören in didaktischer wie inhaltlicher (harmonischer, modulatorischer, kontrapunktischer) Hinsicht zum Fortschrittlichsten, was die Wiener Kompositions- und Generalbasslehre der Zeit zu bieten hat. Auch in seinem Verständnis von harmonischem Raum und Modulation zeigt sich Förster als ein klarsichtiger Beobachter der zeitgenössischen Kompositionspraxis. Zweifelsohne zählen Försters Schriften zu den bedeutendsten Beiträgen der Musiktheorie an der Wende zum 19. Jahrhundert.

Literatur H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900), Bln. 1901 • K. Weigl, E. A. Förster, in: SIMG 6, 1905, 274–314 • R. M. Longyear, Echte und unterschobene Försteriana, in: Mf 28, 1975, 297–299 • R. Wason, Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg, Ann Arbor 1985 • W. Budday, Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse, Stg. 2002 • L. Holtmeier, Emanuel Aloys Förster, in: Das Beethoven-Lexikon, hrsg. von H. von Loesch und C. Raab, Laaber 2008, 253–254 • J. K. Saslaw, Neuer Wein in alten Schläuchen? Emanuel Aloys Förster und der klassische Stil, in: Mth 23, 2008, 333–345 • L. Holtmeier, Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse, in: ZGMTH 8, 2011, S. 465–487 <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/655.aspx>>

Ludwig Holtmeier

Allen Forte

The Structure of Atonal Music

Lebensdaten: 1926–2014

Titel: The Structure of Atonal Music

Erscheinungsort und -jahr: New Haven 1973

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 224 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudrucke: New Haven ²1977 • New Haven ³1979

Im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte haben Theoriehistoriker mehrere direkte wie indirekte Inspirationsquellen für das Konzept einer musikalischen Tonklassenmenge (»musical pitch-class set«) ausgemacht. Mengen sind ein wesentlicher Bestandteil der Mathematik, jedoch im Kern

abstrakt; von George Boole vorweggenommen und von Georg Cantor explizit kodifiziert, sind sie ihrem Wesen nach auch entschieden nicht-musikalisch. Stammt die Erkennung einer Menge als einer Sammlung genau umschriebener Objekte, die gemeinsame Eigenschaften aufweisen, aus der Mitte und dem Ende des 19. Jahrhunderts, so lässt sich für eine zweite konzeptionelle Phase – die musiktheoretische Beschäftigung mit Kombinatorik – die mathematische Faszination für die Anordnung von Elementen zu begrenzten Sammlungen bis hin zu dem im 12. Jahrhundert verfassten *I Ging* zurückverfolgen. Es waren v. a. drei Theoretiker der Kombinatorik, die sich in ihren Arbeiten ausdrücklich mit den besonderen Eigenschaften der vollständigen chromatischen Tonleiter zugrunde liegenden harmonischen Matrizes beschäftigten, nämlich Heinrich Vincent, Anatole Loquin und Ernst Bacon.

In vielen Versuchen, eine umfassende Systematik der harmonischen Technik nach 1900 zu formulieren, kommt auch ein Bemühen um innovative theoretische Erklärungen zum Ausdruck. In dieser Hinsicht verfolgen die deskriptiven Kommentare von René Lenormand und Arthur Eaglefield Hull in der Regel weniger programmatische Ziele als die Traktate, die von präskriptiven Kommentatoren wie Bernhard Ziehn, Josef Matthias Hauer, Alois Hába oder Joseph Schillinger verfasst wurden. Unter den Komponisten, die stärker in der Praxis als in der Theorie standen, waren es Paul Hindemith und Olivier Messiaen, die jeweils eindeutig über die chromatischen Vorbilder des 19. Jahrhunderts hinausgehende Modelle harmonischer Klassifizierung entwickelten. Doch unter allen Formulierungsversuchen, die radikale Dimension modernistischer kompositorischer Erkundungen bis zur Mitte des 20. Jahrhundert zu erfassen, bietet Arnold Schönbergs Polemik gegen die Vorstellung nicht-harmonischer Töne und für das zwei- oder mehrdimensionale Wesen musikalischen Raumes die einschlägigen kreativen Orientierungspunkte.

Der Rahmen, in dem sich die Theorie des »pitch-class set« am überzeugendsten verorten lässt, ist gleichwohl das neue Forschungsparadigma, das sich nach 1945 in Nordamerika herausbildete. Es fand seine hauptsächlichen Quellen intellektueller Triebkraft in der analytischen Philosophie, im Szientismus (zusammen mit mathematischer Notation als obligatorischem Ausdrucksmittel) und im Formalismus. Doch während in Fortes Text von 1973 Termini wie »operations«, »subset« und »collection«, ganz zu schweigen von den darin enthaltenen bibliographischen Verweisen, erkennen lassen, dass der Autor u. a. Milton Babbitt und David Lewin zu seiner Peergroup zählt, scheint die konkrete Kennzeichnung einer Menge (»set«) als jede beliebige Sammlung von Tönen von Forte selbst zu stammen. Forte, der an der Columbia University ausgebildet

wurde und 1959 eine Professur am Department of Music der Yale University antrat, war jedenfalls so etwas wie ein beruflicher Neuerer, verkörperte er doch selbst die neu geschaffene Rolle des professionellen Musiktheoretikers und richtete 1965 auch Nordamerikas ersten Graduiertenstudiengang in Musiktheorie an der Universität Yale ein.

Forte konnte auch einige Fachkenntnis im damals sich gerade entwickelnden Bereich der Computertechnologie vorweisen. Zwar wird dieser Anwendungsmodus in *The Structure of Atonal Music* nicht explizit erwähnt, doch war er die Anregung zum Titel des Buches, der zuerst in einem 1970 veröffentlichten Beitrag auftauchte. Der erklärte Zweck des Textes von 1973 war es, einen allgemeinen theoretischen Rahmen zu bieten, mit dem sich die der atonalen Musik zugrunde liegenden Prozesse systematisch beschreiben lassen. Während der Text hauptsächlich auf die Zeit von 1908 bis 1923 Bezug nimmt, werden auch Beispiele aus Werken späterer Jahre angeführt, bis einschließlich Igor Strawinskys *Drei Lieder von William Shakespeare* (1953). Die Komponisten, um die es v. a. geht, sind Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Doch Fortes Ansatz war geographisch breit genug, um auch Ferruccio Busoni, Charles Ives, Alexander Skrjabin und Karol Szymanowski als relevante Figuren mit einzubeziehen. Zudem ist *Le Sacre du printemps* die Komposition, mit der sich das Buch am ausführlichsten befasst, bereits ein Vorgriff auf Fortes spätere Monographie (1978), die der »set«-theoretischen Analyse von Strawinskys bahnbrechendem Ballett gewidmet ist.

Zum Inhalt • Wie im Vorwort des Buches zusammengefasst, kann jedes Werk, das die zu erörternden Strukturmerkmale durchgängig zeigt, als atonal betrachtet werden. Der Text gliedert sich in zwei hierarchisch angelegte Abschnitte: Teil 1 widmet sich der Erläuterung bestimmter Grundsätze, während Teil 2 diese unter ein allgemeines Strukturmodell, den »set complex«, fasst und im Anschluss daran auf eine Reihe von Fallstudien einzelner Werke eingeht. Doch anstatt sich ausschließlich auf »set«-theoretische Konzepte wie »inclusion« (Einschluss), »complementation« (Komplementbildung), »intersection« (Schnittmenge) und »union« (Vereinigung, Vereinigungsmenge) zu konzentrieren, fächert sich der 1. Teil mit der Überschrift »Pitch-Class Sets and Relations« in 17 getrennte Unterabschnitte auf, durch die zunächst »pitch-class sets« und zweitens die unter ihnen gebildeten Verbindungen zunehmend vertieft werden. Die im Verlauf der Unterabschnitte 1.0–1.6 erörterte Mechanik der »set«-Identifizierung umfasst: das »pitch-class set« selbst (ein »set« verschiedener Integer, die Tonklassen darstellen); die Prinzipien der »normal order« (eine bestimmte zirkuläre Permutation eines »pc set« in aufsteigender Folge) und der »prime form« (ein »set« in »normal order«, transponiert, sodass die erste

Integer 0 ist); Transpositions- und Umkehrungsäquivalenz (zwei »pc sets«, die durch die Operation der Transposition verwandt sind, solcherart dass die beiden »sets« auf dieselbe »prime form« reduzierbar sind, oder zwei »pc sets«, die durch die Operation der Umkehrung verwandt sind, solcherart dass die beiden »sets« auf dieselbe »prime form« reduzierbar sind); die Liste der 208 »prime forms«, die durch die Verknüpfung einer Kardinalzahl (Anzahl der enthaltenen pitch-classes) mit einer Ordinalzahl (Nummerierung der möglichen prime-forms) bezeichnet werden (als Anh. 1 beigelegt; bspw. gibt es zwölf dreitönige »pitch-class sets«, die als 3-1, 3-2, 3-3 usw. bezeichnet werden); und der Intervallvektor (eine geordnete Folge von Ziffern in eckigen Klammern, die den Intervallinhalt eines »pc set« darstellt). So hat etwa das »set« *c, des, f, ges* (4-8) die »prime-form« 0,1,5,6 und den Intervallvektor [200121], besteht also aus zwei kleinen Sekunden, keiner großen Sekunde und keiner kleinen Terz, einer großen Terz usw.

Die Unterabschnitte 1.7–1.8 liefern dann zusätzliche Betrachtungen zu diesen Kategorien, und in der Folge werden Verknüpfungen zwischen »sets« derselben Kardinalitätsgröße entwickelt in Verbindung mit der Z-Relation (ein »set«-Paar mit demselben Intervallvektor, aber nicht reduzierbar auf dieselbe »prime form«, Unterabschn. 1.9) sowie die vier verschiedenen Formen der »similarity relation« (Maße, die auf Inklusion und Intervallinhalt basieren, mit denen zwei nicht-äquivalente »sets« auf Unterschiedlichkeit oder Ähnlichkeit hin verglichen werden können, Unterabschn. 1.13 und Anh. 2). Die im Verlauf der Unterabschnitte 1.10–1.12 und 1.14–1.15 behandelten Verknüpfungen, die zwischen »sets« unterschiedlicher Kardinalität gebildet werden, schaffen die wesentlichen Voraussetzungen der Komplementierung und »subset-superset«-Inklusion, die dem »set complex« zugrunde liegen werden. Aspekte der Transpositions- und Umkehrungsinvarianz werden ihrerseits als Agenzien musikalischer Kontinuität und Diskontinuität gedeutet, eine analytische Überlegung, die auch im Zusammenhang steht mit Ordnungsbeziehungen als permutationellen Kontingenzen, wenn auch solchen, die durch das »basic intervallic pattern« (»bip«) vergleichsfähig sind.

Im allerletzten Unterabschnitt von Teil 1 (1.16) rücken analytische Urteile in den Vordergrund. Segmentierung wird als die Prozedur definiert, die bestimmt, welche musikalischen Einheiten einer Komposition als analytische Objekte (und damit »sets«) zu betrachten sind. Bei diesen Gestalten kann es sich um unterschiedliche Oberflächenmerkmale handeln, entweder um Primärsegmente wie Motive oder Akkorde (»primary segments«) oder um nebeneinanderliegende Konjunktionen (»contiguous conjunctions«), die als composite Segmente (»composite segments«) bezeichnet

Motto
(Langsame ♩ .)

Thema scherzoso con variazioni
(♩ = ca. 66)

Abb. 1a: A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, S. 125, Nr. 114 (Alban Berg, Beginn des Kammerkonzerts)

	3-5				
4-13/8-13	Kh				
4-14/8-14	K				
4-18	Kh	4-13	4-14	4-18	
7-4	Kh	Kh	K	K	7-4
6-5	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh
6-Z19/6-Z44	Kh		K	Kh	

Abb. 1b: A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, S. 126, Nr. 115 (Set-complex relations von Nr. 114)

net werden. Ob systematisch mit einem rein sequenziellen Verfahren wie Überlappung durchgeführt oder reflexiver, etwa durch »set«-Wiederholung (»set recurrence«), wird der Segmentierungsprozess als eine zeitliche Stratifizierung oder Schichtung beschrieben, in der einige Bestandteile

über (oder unter) anderen liegen, während wiederum andere sich in irgendeinem gemeinsamen »subset« schneiden.

Von den neun Unterabschnitten, die im Teil 2 unter der Überschrift »Pitch-Class Set Complexes« enthalten sind, werden in den ersten sieben die Auswirkungen des »set complex K« (ein »set« von durch das Inklusionsverhältnis assoziierten »sets«), seiner restriktiveren Parallele »Kh« (umfassend als Anh. 3 aufgeführt) und der bestimmenden Stellung von einem oder mehr »nexus set pairs« aufgezeigt. Die angenommene Anwesenheit oder Abwesenheit von »nexus-set«-Kandidaten hat Folgen für den formalen Zusammenhang jeder atonalen Komposition, da der »set complex« eine in sich geschlossene und hochstrukturierte Einheit darstellt, um die herum sich ihr sämtliches Tonmaterial versammelt. Gleichzeitig darf der »set complex« nicht mit einem interpretativen Wunsch nach allumfassender Homogenisierung gleichgesetzt werden. Die abstrahierten

Tonhöhendarstellungen, formalen Abgrenzungen und reduktiven »set«-Klassifizierungen, die alle in den Unterabschnitten 2.7 und 2.8 angeführten Analysebeispiele kennzeichnen, sind, im Gegenteil, letztendlich dem deutenden Urteil des Theoretikers unterworfen, wenn es um die Frage geht, welche Bedeutung einem bestimmten analytischen Datenstück zuzuschreiben ist. In diesem Zusammenhang stellt die hier gezeigte Abb. 1 Motto und Thema von Bergs Kammerkonzert dar, in Verbindung mit einer der typischen gestuften »set-complex«-Tabellen des Buches.

Ausdrücklich erwähnt wird, dass es sich bei diesen Abschnitten des Werkes um abgeschlossene in sich ruhende formale Komponenten handelt und dass die Tabelle die Verbundenheit der strukturellen Textur mit »nexus sets« 6-15 und 4-18 bestätigt, wobei jede Tonhöhe »set«-strukturell in irgendeiner Dimension erfasst ist.

Kommentar • Wenn die Wirkung von Fortes Schrift zumindest teilweise dem Umstand zu verdanken war, dass es die erste Studie von Buchlänge war, die einen auf »set«-theoretischen Grundsätzen fußenden operativen Diskurs begründete, so lässt sich sein Einfluss auf die anglophone analytische Musikwissenschaft zwischen Mitte der 1970er- und Anfang der 1990er-Jahre schwerlich überbewerten. Wenn auch bestimmte Elemente, wie der »set complex« relativ bald ihre analytische Beliebtheit einbüßten, wurde die Theorie, größtenteils unverändert, zur Grundlage für zahlreiche Fachartikel wie auch für eine Reihe von Komponistenmonographien, von denen Fortes eigene Studie über Webern (1998) ein beachtenswertes Beispiel ist. Kritik an der »set theory« reicht von negativen Einschätzungen ihrer wahrgenommenen technischen Mängel bis hin zu Angriffen auf ihre offenbare prinzipielle Gleichgültigkeit gegenüber der Historisierung kompositorischer Praxis. Doch obwohl viele der theoretischen und notationsbezogenen Innovationen von Fortes Ansatz die Zeit nicht unverändert überstanden haben, ist ihre Rezeptionsgeschichte ebenso sehr durch zunehmende Verfeinerung wie durch beschleunigten Wertverfall gekennzeichnet. Und als Kodifizierung analytischer Technik ist ihr pädagogisches Erbe, zumindest innerhalb des Kontextes der nordamerikanischen Musikforschung, nach wie vor ebenso aktuell wie lebendig.

Literatur U. Scheideler, Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System, in: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 391–408 • M. Schuijjer, Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts, Rochester 2008 • J. N. Straus, Introduction to Post-Tonal Theory, N.Y. 2016

Alan Street

Franco von Köln

Ars cantus mensurabilis

Lebensdaten: wirkte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts
Titel: *Ars cantus mensurabilis* (Kunst / Compendium des mensurierten Gesangs)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich Paris, um 1280

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, Prolog, 14 Kap., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: I-Ma, Ms. D. 5 inf., fol. 110v bis 118r [14. Jahrhundert] • GB-Ob, Ms. Bodley 842, fol. 49r–59v [14. Jahrhundert; Digitalisat: TML] • F-Pn, Ms. lat. 11267, fol. 1–8r [13. Jahrhundert] • [in: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*] F-Pn, Ms. lat. 16663, fol. 76v–83r [13. Jahrhundert; Digitalisat: TML] • F-SDI, Ms. 42, fol. 43v–53v [15. Jahrhundert] • I-TRE, [ohne Signatur], fol. 3r–8v [15. Jahrhundert] • Editionen: Hieronymus de Moravia. *Tractatus de musica*, hrsg. von S. M. Cserba, Regensburg 1935, 230–259 [Digitalisat: TML] • Franconis de Colonia. *Ars cantus mensurabilis*, in: CSM 18, hrsg. von G. Reaney und A. Gilles, [Rom] 1974, 23–82 [Digitalisat: TML] • Übersetzungen: R. T. Scott, *Franco of Cologne's 'Ars Cantus Mensurabilis'*. Complete Critical Edition, with Commentary, Translation, Index Verborum, and Loci Paralleli, Diss. Boston Univ. 1999, 88–249 • *Source Readings in Music History*, übs. von O. Strunk und J. McKinnon, hrsg. und rev. von L. Treitler, New York 1998, 226–245

Die handschriftlichen Quellen der *Ars cantus mensurabilis* nennen unterschiedliche Verfasser für das Werk. Die Mailänder Quelle schreibt das Werk Franco von Paris zu, während Hieronymus de Moravia es mit einem Jean de Bourgogne identifiziert und Franco von Köln die Rolle des Überlieferers zuweist. Doch beide Schreiber sowohl des Saint-Dié- als auch des Trezzo-Manuskripts beschreiben den Verfasser als »Franco, Präzeptor am Krankenhaus von St. Johannes von Jerusalem zu Köln« (Strunk und McKinnon 1998, S. 266); und obwohl kein überliefertes Dokument diese Zuschreibung bestätigen kann, sind spätere Autoren sich weitgehend einig, dass Franco von Köln der Verfasser von *Ars cantus mensurabilis* war. Auch hinsichtlich der Datierung der *Ars cantus mensurabilis* herrschte Uneinigkeit unter Musikwissenschaftlern, die sich bemühten, das Werk zwischen den anderen wichtigen theoretischen Traktaten des späten 13. Jahrhunderts zeitlich einzuordnen. Diese befassen sich hauptsächlich mit der Ordnung der Harmonie in der Polyphonie und der Notation von Rhythmus innerhalb der aufkommenden polyphonen Formen wie Motette, Conductus, Organum purum, Discantus, Copula und Hoquetus. Nach heutigem wissenschaftlichem Stand, von Jeremy Yudkin (1990, S. 19) und Robert Todd Scott (1999, S. 3) zusammengefasst, geht man davon aus, dass Johannes de Garlandias *De mensurabili musica* der früheste solcher Traktate ist (ca. 1260), es folgten der *Tractatus de musica* von Lambertus (ca. 1270), *De musica mensurata* vom Anonymus St. Emmeram (ca. 1279) und schließlich Franco von Kölns *Ars cantus mensurabilis*

(ca. 1280) und *De mensuris et discantu* von Anonymus IV (ca. 1285). Jeder dieser Texte bietet ähnliche, doch wiederum auch individuelle Lösungen für dasselbe Problem der Notierung von Rhythmus innerhalb eines Systems, in dem sich zur Bezeichnung der Zeitdauer von Noten und Pausen noch keine normative Praxis etabliert hatte. Ihre chronologische Einordnung erleichterte es somit der Forschung, die Gedankenschritte nachzuvollziehen, die Franco dazu veranlassten, die Praktiken seiner Zeitgenossen und Vorgänger zu übernehmen, zu verdeutlichen, zu überarbeiten, zu entwickeln und zu korrigieren.

Zum Inhalt • In seinem Prolog erklärt Franco, dass er sein »compendium« nicht aus Hochmut, sondern aus dem Wunsch heraus verfasst habe, seine Leser zu erbauen und Schreiber (»notatorum«) zu belehren, die fehlgegangen waren. Die Tatsache, dass 13 von 14 Kapiteln des Werks sich mit der richtigen Notation von Rhythmus, sowohl für Noten als auch für Pausen, befassen, ist eine Bestätigung dafür, dass Rhythmus die dringendste Frage jener Zeit war. Nur Kapitel 11, »De discantu et eius speciebus« (»Discantus und seine Spezies betreffend«), ist zur Gänze der Klassifikation von Konsonanzen und Dissonanzen gewidmet, und Franco gibt offen zu, dieses Wissen von Johannes de Garlandia bezogen zu haben. Tatsächlich stützt sich Franco von Köln in erheblichem Maße auch auf Johannes' Verständnis von Rhythmus und befürwortet nachdrücklich, vielleicht zum ersten Mal, eine präzise und konsequente Notationsmethode durch die Verwendung von Einzel- und Ligaturzeichen.

In Kapitel 1 und 2 umreißt Franco die unterschiedlichen Fälle, in denen rhythmische Notation erforderlich ist – Organum, Discantus, Copula und Hoquetus – und greift sie in den letzten vier Kapiteln (11–14) für eine ausführlichere Erörterung wieder auf. In Kapitel 3 bestimmt Franco die fünf rhythmischen Modi in Bezug auf ihre Kombinationen von langen (Longa) und kurzen Noten (Brevis und Semibrevis). Man beachte, dass Francos erster Modus den fünften Modus (der nur mit Longae fortschreitet) und den ersten Modus (der mit Longa und Brevis fortschreitet) von Johannes de Garlandias rhythmischen Modi miteinander kombiniert. Doch entfernt sich Franco erheblich von der modalen Tradition in Kapitel 4, wenn er fordert, dass die Dauer einer Note durch ihre Form bestimmt werden solle anstatt durch ihren Kontext innerhalb eines modalen Musters. Demnach würde die sogenannte franconische Notation die Notenwerte von Johannes de Garlandias Modalsystem übernehmen und sie als deutlicher fixierte Werte umdeuten.

Franco bestimmt zunächst die Longa, Brevis und Semi-brevis (vgl. Abb. 1) anhand ihrer jeweiligen relativen Dauer (Kap. 4) und erklärt dann (Kap. 5), wie sie innerhalb eines Konzepts mensuraler »perfectio« interagieren, wobei ihnen

drei »tempora« entsprechen (vgl. Abb. 2). Demgemäß kann eine Longa eine perfekte, imperfekte oder zweifache Proportion haben, eine Brevis kann normal (»recta«) oder verlängert (»altera«) sein, und eine Semibrevis kann eine »major«- oder »minor«-Proportion haben. Eine Longa perfecta entspricht drei »tempora«, doch wenn ihr eine Brevis folgt, lässt diese die Longa imperfekt werden, d. h. deren Wert verringert sich um ein Drittel, sodass die Longa perfecta und die Brevis zusammen sich zu einer »perfectio« der drei »tempora« verbinden. Eine »duplex longa« hat den zweifachen Wert einer Longa perfecta. Eine normale Brevis (»brevis recta«) entspricht einem Tempus, doch wenn eine weitere Brevis (»brevis altera«) folgt, verdoppelt sich der Wert dieser zweiten Brevis, sodass sie gemeinsam eine »perfectio« bilden. Die Semibrevis major entspricht zwei Dritteln eines Tempus, während die Semibrevis minor einem Drittel entspricht, und beide zusammen haben die Proportion eines Tempus. In der sich anschließenden Erörterung (Kap. 5) zeigt sich über weite Strecken, wie flexibel das franconische System verschiedene Zeichen zu kombinieren vermag, um Perfektionen zu erzeugen. Dies betrifft auch das Messen von Pausen (Kap. 9), die durch verschieden lange Linien gekennzeichnet sind – von der Longa-perfecta-Pause, die drei Zwischenräume des Systems einnimmt, bis zur Semibrevis-minor-Pause, die ein Drittel eines Zwischenraums besetzt (vgl. Abb. 3). Bei so viel Flexibilität könnte man meinen, dass sich die Notwendigkeit erübrigte, näher auf die Ligaturnotation rhythmischer Modi einzugehen, und doch zeugt Francos ausführliche Darstellung des Umgangs mit Ligaturen in Kap. 7 und 10 von ihrer anhaltenden Relevanz für die Schreibpraxis. Franco erinnert aber daran, dass nur Passagen ohne Text (Melismen) gebunden werden dürfen (Kap. 10) und eine Copula (Tonwiederholung) niemals gebunden werden darf (Kap. 12).

duplex longa = 6 tempora

Longa ■ = 3 tempora; = 2 tempora wenn imperfecta

Brevis ■ = 1 *tempus*; = 2 *tempora* wenn *altera*

Semibrevis ♦ = $\frac{1}{3}$ *tempus* wenn *minor*; = $\frac{2}{3}$ *tempus* wenn *major*

Abb. 1: Francos Zeichen und Zeiteinheiten

Longa perfecta	■	●
Longa imperfecta und Brevis recta	■	■ ●
Brevis recta und Brevis altera	■	■ ●

Abb. 2: Francos System der Mensuralperfektion und Alterierung

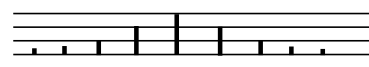


Abb. 3: Francos Zeichen für Pausen

Francos Erörterung der Bindung bringt Klarheit, doch auch Komplexität in die Notationspraxis, und zwar durch seine einheitliche Behandlung der Zeichen und der mit ihnen einhergehenden Plicas (Kap. 6). Gemäß seiner Regel bestimmt der Wert der ersten Note einer Ligatur ihre »Eigenschaft« (»proprietas«) (Kap. 7). Demnach gilt eine Ligatur als »cum proprietate« (»mit Eigenschaft«), wenn sie mit einer Brevis beginnt, »sine proprietate« (»ohne Eigenschaft«), wenn sie mit einer Longa beginnt, oder »cum opposita proprietate« (»mit entgegengesetzter Eigenschaft«), wenn sie mit einer Semibrevis beginnt. Die letzte Note einer Ligatur bestimmt ihre »Perfektion«, und somit ist sie perfekt, wenn sie mit einer Longa endet, und imperfekt, wenn sie mit einer Brevis endet. Nach Francos Regel ist das Binden von mehr als zwei Longae ein schwerer Fehler, da die mittleren Noten Breves sein müssen (Kap. 10); daher bedarf nur der Lang-kurz-Rhythmus des ersten Modus einer Ligatur. Eine Übersicht über Francos mit Abbildungen unterstützte Erklärung der rhythmischen Modi (vgl. Abb. 4) zeigt, wie das franconische System der Mensuralperfektion und Alterierung (Kap. 5) Ordnung bringt in eine bislang verwirrende und uneinheitliche Praxis der Ligaturnotation.

Modus 1	
	L L L
	LBL BL
Modus 2	
	BL BL
Modus 3	
	LBBL BBL
Modus 4	
	BBL BBL
Modus 5	
	Kombinationen von Breven und Semibreven

Abb. 4: Francos rhythmische Modi

Aus Francos Erörterung der wichtigsten polyphonen Formen in den Kapiteln 11–14 lassen sich wertvolle Schlüsse ziehen, wie im 13. Jahrhundert komponiert wurde. In seiner Beurteilung von Konsonanzen und Dissonanzen gibt er dem Ohr bzw. dem Gehörsinn (»auditus«) den Vorzug vor der Mathematik als geeignetem Messinstrument. Das erlaubt Franco eine Einteilung der Konsonanzen in vollkommene (Oktave und Einklang), unvollkommene (große und kleine Terz) und intermediäre (Quarte und Quinte). Gleichmaßen unterscheidet er zwischen vollkommenen Dissonanzen (Halbton, Tritonus, große Septime und kleine

Sexte), in denen man Reibung hört, und unvollkommenen Dissonanzen (große Sekunde, große Sexte und kleine Septime), in denen das Ohr eine »gewisse Übereinstimmung« (»quodammodo compati possunt secundum auditum«, Kap. 11) vernimmt. Und diese unvollkommenen Dissonanzen, so fügt Franco hinzu, erfüllen eine bestimmte Funktion bei der Vorbereitung von Konsonanzen, da »omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat« (Kap. 11; »unmittelbar vor einer Konsonanz jede imperfekte Dissonanz angenehm klingt«). Franco schätzt auch die Dissonanz im Discantus-Satz, wenn sie durch Gegenbewegung erreicht wird, doch empfiehlt er für drei-, vier- und fünfstimmige Polyphonie, dass eine Stimme, die mit einer zweiten Stimme eine Dissonanz eingeht, mit der anderen Stimme oder den anderen Stimmen konsonieren solle (Kap. 11).

Francos Beschreibungen von Conductus, Cantilena, Rondellus und Motette (Kap. 11), von Copula (Kap. 12), Hoquetus (Kap. 13) und Organum (Kap. 14) sind oft kurz und bündig und enthalten wesentliche Hinweise auf den Charakter dieser Formen und Genres. So betont er, dass der Conductus mit einer Melodie beginnt und dass diese und der Discantus von derselben Person komponiert werden. Er empfiehlt: »Qui vult facere conductum, primam cantum invenire debet pulcriorem quam potest; deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum« (Kap. 11; »Will man einen Conductus erschaffen, so sollte man zunächst die denkbar schönste Melodie erfinden und sie dann so verwenden, wie man vom Tenor ausgehend einen Discantus herstellt«). Dies ist von allen anderen Genres des Discantus zu unterscheiden, die auf einer zuvor komponierten Melodie beruhen (»cantus prius factus«). Francos Beschreibung des Organum purum wurde von heutigen Wissenschaftlern unterschiedlich gedeutet, doch Charles Atkinson konnte überzeugende Argumente dafür anführen, dass dabei über einer ausgehaltenen Einzelnote im Tenor gesungen wurde, zunächst im Takt und im weiteren Verlauf zu einem nicht taktgebundenen, gewissermaßen ausgeschmückten Stil übergehend, der sich »relativ frei und ungebunden in rhythmischer Hinsicht bewegt« (»relatively free and unfettered from a rhythmic point of view«, Atkinson 1990, S. 24).

Kommentar • Die historische Bedeutung von Franco von Kölns *Ars cantus mensurabilis* lässt sich gar nicht hoch genug einschätzen. Wie andere Musiktheoretiker seiner Zeit reagierte Franco auf die Notwendigkeit, Erklärungen für die Komplexität polyphonen Komponierens in einer Zeit rasanten Wandels zu finden. Doch zeichnet sich die *Ars cantus mensurabilis* vor den anderen Schriften durch die in ihr entwickelten notationstechnischen Fortschritte aus, die es den Schreibern erlaubten, die Feinheiten der Polyphonie mit einer so hohen Präzision nachzubilden,

dass das Werk für mindestens die folgenden 200 Jahre eine maßgebliche Autorität blieb. Obwohl Franco von Kölns musikalisches Denken von den rhythmischen Modi der Notre-Dame-Polyphonie geprägt ist, sind eben diese rhythmischen Modi dank des ausgefeilten franconischen Notationssystems schließlich außer Gebrauch geraten, und dies gerade zu einer Zeit, da Komponisten größere Individualität in ihren Werken anstrebten.

Literatur M. Haas, Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco, in: GMth 5, Dst. 1984, 89–159 • C. M. Atkinson, Franco of Cologne on the Rhythm of Organum Purum, in: EMH 9, 1990, 1–26 • J. Yudkin, »De musica mensurata«: Anonymous of St. Emmeram. Complete Critical Edition, Translation and Commentary, Bloomington 1990 • R. T. Scott, Franco of Cologne's »Ars Cantus Mensurabilis«. Complete Critical Edition, with Commentary, Translation, Index Verborum, and Loci Paralleli, Diss. Boston Univ. 1999 • A. M. Busse Berger, The Evolution of Rhythmic Notation, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 628–656

Peter Loewen

Johann Joseph Fux

Gradus ad Parnassum

Lebensdaten: 1660–1741

Titel: Gradus ad Parnassum, Sive manuductio ad compositionem musicae regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacrae Caesareae, ac Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris supremo chori praefecto (Die Stufen zum Parnass, oder Handleitung zur regelgemäßen musikalischen Komposition, nach einer neuen und sicheren Methode, wie sie nie zuvor in solch exakter Ordnung veröffentlicht worden ist: Ausgearbeitet von Johann Joseph Fux, der heiligen kaiserlich-königlichen katholischen Majestät, Karls VI., römischen Kaisers Oberhofkapellmeister)

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1725

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 280 S., lat.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Gradus ad Parnassum, in: Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke, Serie VII, Bd. 1: Theoretische und pädagogische Werke, hrsg. von A. Mann, Graz 1967 • Übersetzungen: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition, übs. und kommentiert von L. Mizler, Leipzig 1742 • Salita al Parnasso, o sia guida alla regolare composizione della musica, übs. von A. Manfredi, Carpi 1761 • Practical Rules for learning composition, London o. J. [1768] • Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux, übs. von P. Denis, Paris 1773–1775 • Steps to parnassus. The Study of Counterpoint, übs. von A. Mann, New York 1943 • Digitalisat: IMSLP

1702 zum Hofkomponisten ernannt, agierte Fux ab 1715 organisatorisch umfassend als Hofkapellmeister in Wien. Als seine Kompositionslehre 1725 erschien, stand Fux im

Zenit seines Ruhms, den er jedoch, dies verdeutlicht ein brieflicher Disput mit Johann Mattheson (*Critica musica*, Hamburg 1722–1725) in den frühen 1720er-Jahren, weniger als Resultat seiner persönlichen Leistungen, vielmehr als Gnadenbeweis auffasste. Es wird angenommen, dass Fux' *Gradus ad Parnassum* zusammen mit zwei anderen bedeutenden Veröffentlichungen, dem *Entwurf einer historischen Architectur* (Wien 1721) von Johann Bernhard Fischer von Erlach und der Numismatik (*Brevis Explicatio Numismatum*, o. O. 1712) von Carl Gustav Heraeus, erscheinen sollte – als eine Trias, die die Lieblingsbeschäftigungen Kaiser Karls VI. und so zugleich die habsburgische Kunstprogrammatik dokumentieren sollte (Matsche 1981). In diesem historisch-herrschaftslegimatorischen Kontext wird verständlich, weshalb Fux keine Kompositionslehre verfasst hat, die einen modernen Opern- oder Kammerstil reflektieren würde, sondern ein Lehrbuch für den als fundamental apostrophierten, vom cantus firmus ausgehenden Satz: Vor dem Hintergrund, dass in den Zeremonien der Karwoche am Wiener Hof A-cappella-Musik praktiziert wurde, werden die *Gradus ad Parnassum* zum einen als Symbol der habsburgischen Pietas (Frömmigkeit) lesbar. Zum anderen bildet das Traditionskonzept der Abhandlung – ihr Dialogverfahren sowie ihr Bezug auf einen Kontrapunkt italienischer Lehrtradition – die auf einer barocken Interpretation der biblischen Weltreich-Prophetie Daniels basierende Idee ab, das Habsburgerreich habe Rom als politische, moralische und religiöse Weltmacht beerbt: Der Lehrer Aloysius (Pierluigi da Palestrina) gibt im Dialog sein Wissen an Josephus (Fux) als Gnadengabe weiter.

Damit sind die *Gradus ad Parnassum* ein folgenreiches Dokument der frühen Palestrina-Rezeption im 18. Jahrhundert, bei der freilich die Denkfigur einer historischen Rekonstruktion des Palestrina-Satzes noch keine sinnvolle Option darstellte (Lüttig 1994; auch Ausschnitte aus Kompositionen Palestrinas sind bei Fux nicht abgedruckt). Im Sinne der Exerzitien des Jesuiten-Ordensgründers Ignatius von Loyola findet der Exerzitant nicht durch unreflektiertes Regelbefolgen, sondern durch ein dialogisches Probieren und Anfragen die eigene, allerdings regelkonforme musikalische Sprache (Braunschweig 1994). Die Metapher von der Musik als regulierter Sprache findet in einer Grammatik-Analogie ihren systematischen Ort (»methodo facili, simili prorsus, quâ tenera aetas primo literas noscere, post syllabizare, plures deinde syllabas conjungere, postremo legere, & scribere docetur«, Vorrede, o. S.; »eine einfache Methode, völlig vergleichbar derjenigen, nach der der zarten Jugend zuerst gelehrt wird, die Buchstaben kennenzulernen, dann Silben zu bilden, darauf mehrere Silben zu verbinden, schließlich zu lesen und zu schreiben«). Von der Idee einer Subjektsprache der Empfindungen ist diese

Musik-Sprachanalogie weit entfernt, der späteren Genieästhetik diene die Abhandlung eher als Negativfolie (z. B. bei Joseph Martin Kraus in *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Frankfurt a. M. 1778, S. 13). Näher steht sie der barocken Idee einer kombinatorischen musikalischen Universalsprache im Sinne Athanasius Kirchers. Dass Fux in dieser prima facie konservativen Konzeption öffnende Türen für die Begriffe »Neuheit«, »Geschmack«, »vermischten« und »rezitativen Stil« gefunden hat, mag die Nachhaltigkeit seiner Methode im Übergang zu Aufklärung und Moderne garantiert haben.

Zum Inhalt • Fux' Kompositionslehre ist ein janusköpfiges Werk, das einerseits als Lehrmethode des kontrapunktischen Satzes hohe methodische Geschlossenheit aufweist, während es andererseits in dieser Beschränkung Züge des Fragmentarischen trägt (Flotzinger 1992). Wenn gleich festhaltend an modaler Ordnung und intervallischem Kontrapunkt, findet sich ab den Übungen im dreistimmigen Satz eine auf dem Dreiklang aufsetzende Theorie des vollstimmigen Satzes (S. 81–86).

Dieses Ineinander von Geschlossenheit und Öffnung schlägt sich im Aufbau des Werks nieder, dessen Kernstück in einem stufenweise angelegten Erlernen des zwei- bis vierstimmigen Kontrapunkts (Gliederungsebene: »Exercitio«) nach fünf rhythmischen »Species« (Unterebene: »Lectio«) in der Reihenfolge der Modi (Beispielebene) besteht. Das 1. Buch enthält jedoch zunächst im Blick auf seine pädagogische Zielgruppe junger Schüler eine Arithmetiklehre, mit der die verwendbaren Intervalle errechnet und am Monochord (S. 23) demonstriert werden können. Die Weitläufigkeit, mit der dies geschieht, ist der nach wie vor wirksamen quadrivialen Vorstellung einer Beheimatung der Musik als *musica speculativa* im mathematischen Kontext geschuldet. Am Ende des 1. Buchs wird das moderne Tonsystem in seiner diatonischen und chromatischen Spielart erreicht. Die folgende übliche Konsonanzenklassifikation (perfekt/imperfekt) dient als Voraussetzung zur Erklärung der vier elementaren Bewegungsregeln in den drei Bewegungsarten (»motus rectus«, »contrarius«, »obliquus«) im intervallisch konzipierten Satz. Ein auf Giovanni Maria Artusi zurückgehendes Matrizendenken – was ist erlaubt in der Kombination von Bewegungsarten und Intervallen? – generiert die vierfache Aufspaltung der Regeln (S. 42). Negativ gefasst ließen sie sich auf eine reduzieren, dass nämlich der Gang in eine perfekte Konsonanz via Parallelbewegung (jedenfalls im Bicinium) verboten ist.

Das umfangreichere 2. Buch widmet sich der *musica practica* im Sinne eines Erlernens der kompositorischen Grundlagen. Keinesfalls sind die in den *Gradus ad Parnassum* erarbeiteten kurzen Sätze als Musikstücke misszuverstehen, ihr Wert erschöpft sich in der Übung. Konse-

quenterweise wendet sich das intertextuell eher stumme Lehrwerk von der humanistischen Tradition eines Lernens an Musterbeispielen und deren Imitation ab. Diese Reduktivität bestimmt Fux' Verhältnis zur Tradition generell, wie im Vergleich mit den Werken Pietro Cerones, Adriano Banchieris, den *Documenti armonici* (Bologna 1687) von Angelo Berardi wie auch den späteren konservativen italienischen Kontrapunktbehandlungen, dem *Esemplare* (Bologna 1774) von Giovanni Battista Martini oder der *Arte pratica* (Venedig 1765) von Giuseppe Paolucci, ersichtlich wird: Die *Gradus ad Parnassum* verzichten auf einen Überfluss an historischen Beispielen, stilistischen Möglichkeiten und umfänglichen Regellisten für Spezialprobleme.

Die Lehrmethode nach Species geht zurück auf den 3. Teil von Gioseffo Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558), in denen zwischen »contrapunti semplici« und »diminuiti« differenziert wird. Das adäquate Vorbild für das Verfahren, verschiedene Arten des Kontrapunkts (Note gegen Note, zwei/drei gegen eine, vier gegen eine, diminuiert, synkopiert) systematisch über und unter einem gleichbleibenden *cantus firmus* zu exemplifizieren, dürfte Fux jedoch exakter im Leopold I. gewidmeten und damit dem habsburgischen Kontext entstammenden *Musico pratico* (Bologna 1673) von Giovanni Maria Bononcini gefunden haben. Der Schüler der *Gradus ad Parnassum* arbeitet demgegenüber nicht nur den ersten Modus, sondern alle Modi in allen Species mit eigenen *cantus firmi* ab.

Der Kanon, prominentes Streitobjekt in Matthesons *Critica musica*, wird in den *Gradus ad Parnassum* nicht berührt. Das kurze vierte Exercitium behandelt lediglich die Imitation in allen Intervallabständen und bietet damit einen Übergang zur Fuge, die in verschiedenen Spielarten das Hauptanliegen des fünften Exercitiums darstellt. Irritierenderweise werden erst hier die Oktavspecies kurz erläutert (S. 143 f.; später abermals mit ihren Transpositionen, S. 222 ff.), was daher kommt, dass Fux die (tonale) Themenbeantwortung in der Fuge, im Gegensatz zur intervallgetreuen Imitation, aus der authentischen bzw. plagalen Struktur der Modi erklärt. Lectio III behandelt in vergleichbarer Weise beiläufig Klauseltypen. Nach Erreichen der Vierstimmigkeit (Lectio IV) wird der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime abgehandelt – mit dem Ziel einer »vielfältigen Variation« (»multifaria variatio«, S. 202), ferner die Umkehrung, chromatische Fugenthemen, die Tripelfuge, Diminutiv-Verzierungen, verschiedene Tempi und deren adäquate Schreibweise. Solchermaßen zu neuen Ausdrucksformen gelangend, schließt sich ein Abschnitt über den Geschmack an, der in all seinem Wandel die regelhaften, als überzeitlich apostrophierten Fundamente des musikalischen Satzes nicht verletzen dürfe. Diese Doktrin wird in den abschließenden vier Abschnitten über die

Schreibarten (über den Kirchenstil generell, speziell über den A-cappella-Stil, den vermischten Stil und das Rezitativ) anhand von sechs Kompositionen aus Fux' eigener Feder exemplifiziert.

Kommentar • Die *Gradus ad Parnassum* wurden – das ist nur einer überschaubaren Anzahl musiktheoretischer und -ästhetischer Publikationen des 18. Jahrhunderts widerfahren – in mehrere europäische Sprachen übersetzt, wobei die kommentierte deutsche Übersetzung Lorenz Mizlers (Leipzig 1742) und diejenige einer Gelehrtengesellschaft aus Carpi (1761) hervorragen. Die englische (London ca. 1768) und die französische (Denis 1773) sind aufgrund eines selektiven Interesses der avisierten Käuferschaft massiv gekürzt. Bekannt sind drei handschriftliche italienische Übersetzungen (zwei davon aus dem Umkreis Martinis), die ein spezifisches Interesse an Fux' methodischer Verdichtung italienischer Kontrapunkttheorie zu bezeugen scheinen. Ferner existieren ein paar handschriftliche Auszüge der Mizler'schen Übersetzung. Mattheson, der früh massiv Modi und Solmisation angegriffen hatte, reagierte auf die *Gradus ad Parnassum* wohlwollend und begrüßte das (angekündigte, aber nie realisierte) Projekt einer Übersetzung durch Georg Philipp Telemann.

Im süddeutschen Sprachraum fand eine Rezeption durch Meinrad Spieß (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1745) und Joseph Riepel (*Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst*, Regensburg ab 1752) statt, die den strengen Kern der *Gradus ad Parnassum* zugunsten stilistischer Pluralität auflösten. Kontrapunkt ist, v. a. bei Riepel, nicht mehr Fundament, sondern stilistische Option eines Satzes, dessen Außenstimmen primär die zugrunde liegende Harmonie artikulieren. Fux-Beispiele, jedoch nicht nur aus den *Gradus ad Parnassum*, finden sich bei Friedrich Wilhelm Marpurg (*Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753/54). Programmatisch kritisierte Johann Philipp Kirnberger, vom harmonisch konzipierten Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs kommend, die *Gradus ad Parnassum* aufgrund verdeckter und offener Stimmführungsparallelen. Die Abhandlung blieb für den protestantischen Bereich nach Mitte des 18. Jahrhunderts neben anderen Traktaten interessant hinsichtlich des korrekten Umgangs mit modalen Choralmelodien. Das Modus-Kapitel aus Johann Adolph Scheibes Fragment *Ueber die musikalische Composition* (Leipzig 1773) legt Zeugnis davon ab, welche ästhetische Bedeutung den historischen Oktavspecies zugesprochen werden konnte. In Süddeutschland etablierte sich eine Fux-Kontrapunkttradition, v. a. durch Johann Georg Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790), wobei die modalen Beispiele durch Dur-Moll-tonale ersetzt wurden. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven haben die

Gradus ad Parnassum studiert und für den Unterricht benutzt. Interessanterweise hat Beethoven in seiner *Einleitung in die Lehre vom Fuxischen Contrapunkt* zum Teil Albrechtsberger adaptiert, zum Teil aber die modalen Fugen von Fux wieder integriert.

Die Species-Stufung wurde in vielen Kontrapunkt-Lehrbüchern des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich adaptiert und war im Unterricht bis zu Knud Jeppesens Versuch einer historischen Rekonstruktion des Palestrina-Satzes und der damit einhergehenden Kritik an Fux vorherrschend. Alfred Manns englische Teilübersetzung (*Steps to Parnassus. The Study of Counterpoint*, New York 1943) trug dazu bei, dass in US-amerikanischen Universitäten auf dem undergraduate level »species counterpoint« bis zur stabilen Durchsetzung des schenkerianischen *Counterpoint in Composition* von Felix Salzer und Carl Schachter (New York 1969) ab den 1970er-Jahren einen Bestandteil der musiktheoretischen Lehre bildete.

Literatur F. W. Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, Mn. 1977 • F. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«, Bln. 1981 • R. Flotzinger, Zur Unvollständigkeit und denkbaren Anlage der Gradus von Fux, in: Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque, hrsg. von H. White, Aldershot 1992, 72–77 • H. Federhofer, Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre, in: Mf 46, 1993, 157–170 • K. Braunschweig, Gradus ad Parnassum. A Jesuit Music Treatise, in: Theory Only 12, 1994, 35–58 • P. Lüttig, Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900, Tutzing 1994 • I. Bent, Steps to Parnassus. Contrapuntal Theory in 1725 – Precursors and Successors, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 554–602 • O. Wiener, Traditio und Exempulum in der Konzeption und den Rezeptionen der »Gradus ad Parnassum« von Johann Joseph Fux, in: Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven, hrsg. von T. Hochradner und S. Janes, Tutzing 2008, 167–192 • F. Kolb, Parnass-Transfers. Facetten und Aspekte der Rezeption von Johann Joseph Fux' Gradus ad Parnassum im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Fs. Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag, hrsg. von A. Beer, G. Gruber und H. Schneider, Tutzing 2011, 177–221

Oliver Wiener

Franchino Gaffurio *Theorica musicae*

Lebensdaten: 1451–1522

Titel: Theorica musicae (Die Theorie der Musik)

Erscheinungsort und -jahr: Mailand 1492

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 5 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Frühfassung: Theoricum opus musicae discipline, Neapel, 8. Oktober 1480 • Nachdrucke [Faksimiles]: Franchino

Gaffurio. *Theorica musicae*, hrsg. von G. Cesari, Rom 1934 • New York 1967 • Hrsg. von G. Vecchi, Bologna 1969 • Franchino Gaffurio. *Theoricum opus musicae discipline*, hrsg. von C. Ruini, Lucca 1996 • Übersetzungen: Franchino Gaffurio. *Theory of Music*, übs. von W. K. Kreyszig, hrsg. von C. V. Palisca, New Haven 1993 • Franchino Gaffurio. *Theorica musicae. Testo latino e italiano*, übs. von I. Illuminati, hrsg. von C. Ruini, Florenz 2005 • Digitalisate: Gallica, IMSLP

Jene von Italien ausgehende Initiative der Wiederentdeckung des aus der Antike, dem Mittelalter und der Frührenaissance überlieferten Kulturgutes und damit verknüpfter Denkformen, die sich v. a. für eine weitere Entwicklung und Etablierung des universitären Fächerkanons als grundlegend erwiesen haben, stieß gerade auch auf dem Gebiet der *musica theorica* und *musica practica* bei Franchino Gaffurio, einem der zuverlässigsten Förderer des italienischen Humanismus, auf großes Interesse. Bereits die Frühfassung seiner Schrift – anfangs noch unter dem Titel *Theoricum opus musicae discipline* (Neapel 1480) –, der erste im Druck erschienene Traktat in der Musikgeschichte, beinhaltet ein stringentes Konzept einer Übersichtsdarstellung der Musik als »trilogia«, das dann in seinen späteren in Mailand erschienenen Veröffentlichungen (*Theorica musicae* [1492], *Practica musicae* [1492] und *De harmonia musicorum instrumentorum opus* [1518]) weiter ausgearbeitet wurde.

Zum Inhalt • Gaffurio beginnt seinen synthetisch angelegten, äußerst originellen Beitrag mit einem breit gefächerten Überblick über die Bedeutung der Musik von der Antike bis zur Frührenaissance. Im Zentrum steht zunächst die Untersuchung einiger Termini, wie die griechische »mousiké« mit ihren vielfältigen Konzepten und Entwicklungen, so etwa der musikalischen Instrumente und des Tanzes, ferner die Termini »melos« (Melodie), »harmonia« (Harmonie), »rhythmos« (Rhythmus) und Modi (lateinischen Kirchentöne). Aber auch breitere Themen wie Musikerziehung und Musikästhetik sowie die Problematik um die Entstehung der Musik werden ausführlich behandelt. Die sich hierbei abzeichnende Konkurrenz zwischen dem biblischen Jubal und Pythagoras stellte für Gaffurio eine irritierende Alternative dar, auf die er in der *Theorica musicae* mehrfach zu sprechen kommt (vgl. die im Holzschnitt [I.8] festgehaltene Pythagoras-Legende) und die er überraschenderweise, wenn man die in der *Theorica musicae* vorliegende Bandbreite der Arithmetik ins Auge fasst, am Ende des 5. Buchs zugunsten des biblischen Ursprungs der *musica* entscheidet. Aber auch christliche Theologie setzt Gaffurio gegen die griechische Mythologie (vgl. Giorgio Anselmi, *De musica*, 1434). Dabei kommt es zur Rezeption weiterer Klassifikationsschemata, u. a. der durch Boethius in *De institutione musica* (um 500) überlieferten Gliederung der *musica* in *musica mundana* (Musik bzw. Harmonie

des Makrokosmos oder Weltalls, speziell der Gestirnbewegungen, auch mit Abfolge der Jahreszeiten; Sphärenharmonie als Sonderfall der kosmischen Harmonie), *musica humana* (Musik des Mikrokosmos, bezugnehmend auf die menschliche Seele) und *musica instrumentalis* (durch Klangwerkzeuge erzeugte Musik). Ferner werden alle Lebewesen nach »musicus« (mit Kenntnis der *musica theorica* und *musica practica*), »cantor« (ein ohne Kenntnis der *musica theorica* tätiger Musiker) und »animal« (Tier, dessen Kenntnis lediglich auf dem Instinkt beruht) eingeteilt, wobei mit diesem Schema die Begriffe »scientia« (Wissenschaft), »ars« (Kunst) und »natura« (Natur) korrelieren (Augustinus, *De musica*, 387–389/90).

Im 2. Buch widmet sich Gaffurio zunächst den akustischen Eigenschaften des Klangs (einschließlich Resonanz und Widerhall), den Bedingungen für die Klangerzeugung in der Berufung auf Aristoteles (nach Themistios' Paraphrase von Aristoteles *De anima* in der lateinischen Übersetzung von Ermolao Barbaro, Hs. dat. 1481) sowie auf die pythagoreisch-platonische Tradition (Boethius und Ugo lino von Orvieto), auch unter Betrachtung der Beziehung zwischen »vox« (Stimme) und »motus« (Bewegung), als Sprungbrett in die pythagoreische Arithmetik. Neben der Rezeption der Kategorien von Stimmbewegungen (Boethius in der Paraphrase von Nikomachos von Gerasa, Claudius Ptolemaios und Albinus), der fünf »genera numerorum« (Geschlechter von Zahlen) des Augustinus (*De musica*), ferner der der Musik innewohnenden Elemente (Bacchius senior, *Introductio artis musicae* in der Übersetzung von Francesco Burana) wie »diastema« (Intervall), »systema« (System), »pthonogus« (Klangphänomen), »diesis« (kleinerer Halbton, auch diatonischer Halbton genannt), »semitonus« (Halbton) und »tonus« (Ganzton) dienen weitere Begriffe der Akustik wie »euphonia« (anmutiger Gesang), »symphonia« (Konsonanz), »harmonia« und »melodia« (Melodie) und eine kurze Erörterung der Eigenschaften von Proportionen einerseits als Ausgangspunkt für die Bestimmung, Beschreibung und Klassifikation der Konsonanzen, andererseits als Grundlage für die bündige Darstellung der elementaren Zahlentheorie.

Im 3. Buch entfaltet Gaffurio die der griechischen »harmonia« zugrunde liegende Arithmetik als Inbegriff des dem Gesamtkosmos innewohnenden Prinzips der Ordnung mit Bezug auf die tetraktys (mit der Zahlenfolge 1, 2, 3, 4 sowie 6, 8, 9, 12). Bei seinem systematischen Überblick (mit zusammenfassenden Illustrationen) konzentriert er sich v. a. auf die allgemeine Gliederung der Proportionen nach »genera« (Geschlechter) im Kontext der »inequalitas maior« (größere Ungleichheit) sowie der aus der tetraktys abgeleiteten mathematischen Mittel (arithmetische, geometrische, harmonische, vgl. Boethius, *De institutione*

arithmetica, 2.54.170–171; in dt. Übs. von T. Krischer in: GMth 3, Dst. 1990, S. 213 ff.). Aus dem diapason (Oktave) lässt sich die diapente (Quinte) durch eine arithmetische Teilung ableiten, folglich: $b = (a+c) : 2 = 3 : 2$; ferner lässt sich aus dem diapason das diatessaron (Quarte) durch eine harmonische Teilung ableiten, folglich: $b = (2ac) : (a+c) = 4 : 3$. Auch die tetraktys ist für das Erfassen der wichtigsten »intervalla« der griechischen Skala von Bedeutung: des tonus (Ganzton als das gemeinsame Maß aller Klänge) und der consonantiae des durch die Tonschritte »proslambanomenos« (tiefster Ton) bis »nete hyperbolaion« (höchster Ton) fixierten Doppeloktavraumes des Systema teleion, darunter diapason (Verhältnis 2:1), diapente (3:2), diatessaron (4:3), bisdiapason (Doppeloktave, 4:1), diapason plus diapente (Oktave plus Quinte, Verhältnis $(2:1) \times (3:2) = 6:2 = 3:1$) und diapason plus diatessaron (Oktave plus Quarte, Verhältnis $(2:1) \times (4:3) = 8:3$).

Im 4. Buch illustriert Gaffurio die enge Beziehung zwischen »harmonia« und Proportionenlehre in seiner Untersuchung des »intervallum« mit unmittelbarem Bezug auf die Arithmetik, speziell im Kontext des »senario« (Zahlenfolge 1, 2, 3, 4, 5, 6), um somit die pythagoreische Skala auf eine mathematisch fundierte Grundlage zu stellen. Als Widerlegung von Aristoxenos, der auf einer Unterteilung des tonus in zwei ebenbürtige Hälften bestand, befasst sich Gaffurio mit einer ungleichförmigen Unterteilung des tonus, die er unter Einführung einer Reihe von Termini wie »apotome« (größerer Halbton, auch chromatischer Halbton genannt), »diesis«, »comma« (Zwischenraum, um den das Verhältnis 9:8 größer ist als zwei Dieses), »schisma« (Hälfte des Komma), »diaschismata« (Hälfte der Diesis), allerdings ohne entsprechende mathematische Kalkulationen, vornimmt. Vielmehr geht es Gaffurio hier um die Rezeption der Tonus-Einteilung aus verschiedenen Quellen (Philolaos, Aristoxenos). Zu Beginn des 5. Buches nimmt Gaffurio allmählich Abstand vom Systema teleion, und zwar in der Beschreibung der Konsonanzen, nicht im Kontext von arithmetischen Proportionen, sondern in Bezug auf »passus« (Tonschritt) und »intervallum« (Intervall). Er gliedert nun die Doppeloktavskala nach Tetrachorden und fügt einen kurzen historischen Abriss (Terpander, Hyagnis, Timotheus von Milet) an. Es folgt eine Übersicht der 15 auf das Monochord projizierten »passus« im diatonischen Genus und deren Korrelation mit den unterschiedlichen Anordnungen der Planeten (Boethius, Cicero), die er als »genera tetrachordorum« in seiner späteren Schrift *De harmonia* (Mailand 1518) dann ausführlicher bespricht. In Berufung auf den *Micrologus* (um 1026–1030) des Guido von Arezzo widmet sich Gaffurio nun der guidonischen Solmisation sowie dem System der Hexachorde. Durch das Ersetzen der griechischen Buchstaben, die bereits Vitruv

verworfen hat (vgl. *De architectura*, 5,30), durch lateinische Buchstaben zur Markierung der 15 »passus« auf dem Monochord erreicht Gaffurio eine weitere Annäherung zwischen dem Systema teleion und den lateinischen Kirchentönen. Mitunter kommt es hierbei jedoch zur Vermischung wichtiger Termini (wie »species diapason«, griechische tonoi und lateinische Modi), was wohl aus der Übereinstimmung entsprechender Termini zur Bezeichnung der tonoi (griechische Skalen) und Modi (lateinische Kirchentöne) hervorgeht, die jedoch mit keiner Übereinstimmung hinsichtlich der Intervallkonstellationen zwischen dem griechischen und lateinischen System verbunden ist.

Kommentar • Gaffurios mannigfaltige Tätigkeiten als »musicus«, die sowohl Anstellungen am Hof, in der Kirche und in der Akademie einschlossen, boten ihm den Ansporn für die Verschmelzung seiner eigenen Ideen mit dem Gedankengut seiner Zeitgenossen (u. a. Johannes Tinctoris, Carlo Valgulio), unmittelbaren Vorgängern (Jacobus von Lüttich, Marchetus de Padua, Ugolino von Orvieto), mittelalterlicher Theoretiker (Guido von Arezzo), Kirchenväter (Ambrosius, Augustinus), Scholastiker (Isidor von Sevilla, Martianus Capella) sowie griechischer Autoren, die Gaffurio angesichts seiner geringfügigen Kenntnis der griechischen Sprache nur durch lateinische, bisweilen von ihm selbst in Auftrag gegebene Übersetzungen zur Kenntnis nehmen konnte. Dabei fußt die zweifelsohne als umfangreichste Abhandlung humanistischer Prägung geltende *Theorica musice* auf einer fast 2000 Jahre umfassenden Historiographie, und das unter Berufung auf 150 Quellen (vgl. Kreyzig 1993, S. XXXIII–XXXIX). Abgesehen von der geschickten Verknüpfung der artes liberales, artes mechanicae sowie außerhalb dieser Bündelung liegender Bereiche wie Theologie, Medizin und Jura erweist sich die *Theorica musice* auch als Nährboden für Gaffurios weitere Entwicklung von Gedanken, einerseits in einer differenzierteren Betrachtung der pythagoreischen Arithmetik im detaillierten Erfassen des Systema teleion in seiner *De harmonia* (Mailand 1518) sowie einer ausgedehnteren Anwendung der Proportionenlehre in seiner *Practica musice* (Mailand 1496), die teilweise über die von Philippe de Vitry propagierte Mensuralnotation hinausweist. Dass sich Gaffurio seiner oben erwähnten Fehlschlüsse hinsichtlich der gegenseitigen Erläuterung des griechischen und lateinischen Systems nicht bewusst war, wird aus seinem zu Anfang der *Theorica musice* geäußerten Hauptanliegen des Tilgens obskurer und falscher Tatsachen (»fuccata & infecta repurgavimus«, »Prohemium«, S. [6]) deutlich. Galt Gaffurio unter seinen Zeitgenossen (Martin Agricola, Nikolaus Listenius, Johannes Lippius, Francisco de Salinas, Athanasius Kircher) als hervorragende Persönlichkeit, so fand sein Name lediglich in summarischen Auflistun-

gen der späteren Musikgeschichtsschreibung (Leopold Mozart, Sir John Hawkins) Berücksichtigung.

Literatur W. K. Kreyszig, Franchino Gaffurio als Vermittler der Musiklehre des Altertums und des Mittelalters. Zur Identifizierung griechischer und lateinischer Quellen in der ›Theorica musicae‹ (1492), in: AMI 65, 1993, 134–150 • Ders., Preparing Editions and Translations of Humanist Treatises on Music. Franchino Gaffurio's ›Theorica musicae‹ (1492), in: Music Discourse from Classical to Early Modern Times. Editing and Translating Texts. Kgr.Ber. Toronto 1990, hrsg. von M. R. Maniates, Toronto 1997, 71–95 • Ders., Das ›Lucidarium in arte musicae plane‹ des Marchetus von Padua in musiktheoretischen Drucken des späten 15. Jahrhunderts. Terminologie und Etymologie aus musikgeschichtlicher Perspektive in Franchino Gaffurios ›Theorica musicae‹ (1492) und ›Practica musicae‹ (1496), in: Klosterneuburger Jahrbuch 16, 1997, 93–111 • Ders., Franchino Gaffurio und seine Übersetzer der griechischen Musiktheorie in der ›Theorica musicae‹ (1492). Ermolao Barbaro, Giovanni Francesco Burana und Marsilio Ficino, in: Musik als Text, Bd.1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien. Kgr.Ber. Freiburg/Br. 1993, hrsg. von H. Danuser und T. Plebuch, Kassel 1998, 164–171 • Ders., On the Significance of Iconography in the Print Culture of the Late-Fifteenth-Century Music Theoretical Discourse. The ›Theoricum opus musicae discipline‹ (1480) and ›Theorica musicae‹ (1492) of Franchino Gaffurio (1451–1522) in the Context of His Trilogy, in: Music in Art 35, 2010, 53–70

Walter Kurt Kreyszig

Franchino Gaffurio

Practica musicae

Lebensdaten: 1451–1522

Titel: Practica musicae

Erscheinungsort und -jahr: Mailand 1496

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [222] S., lat.

Quellen/Drucke: Neudrucke der Ausg. von 1496 als Musicae utriusque cantus practica, Brescia 1497 • Neudrucke als Practica musicae [sic] utriusque cantus, Brescia 1502, 1508 und Venedig 1512 • Zeitgenössische ital. Übersetzung von Buch II: Tractato Vulgare del Canto Figurato, übs. von F. Caza, Mailand 1492 [Nachdruck: Berlin 1922] • Angelicum ac divinum opus musicae, Mailand 1508 [von Gaffurio gekürzte Fassung der *Practica musicae* mit Auszügen aus *Theorica musicae* (1492) und der späteren *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518)] • Nachdrucke: Farnborough 1967 • Bologna 1972 • New York 1979 • Übersetzungen: Practica musicae, übs. von C. A. Miller, [Dallas] 1968 • The Practica musicae of Franchinus Gafurius, übs. von I. Young, Madison, 1969 • Digitalisat: IMSLP

Anhand des umfangreichen musiktheoretischen Schrifttums, das Franchino Gaffurio hinterlassen hat, können wir recht genau die fachliche Entwicklung nachvollziehen, die zur Konzipierung und letztendlichen Veröffentlichung der *Practica musicae* führte. In seinen jungen Jahren komplizierte Gaffurio unter der Leitung des flämischen Karmeliter Jo-

hannes Godendach (Bonadies) eine Reihe kurzer Traktate, die – angelehnt an Marchetus de Padua, Johannes de Muris, Franco von Köln und Ugolino von Orvieto – sich mit musikalischen Elementen, der Theorie des Kirchengesangs und Mensuralnotation befassten. Zusammen betrachtet, lassen diese frühen Traktate erkennen, dass Gaffurio sich solide Grundkenntnisse über das musiktheoretische Gedankengut der vorangegangenen zwei Jahrhunderte angeeignet hatte. Gleichzeitig studierte Gaffurio gründlich die Traktate seiner Zeitgenossen (Autoren wie Johannes Gallicus, Bartolomeo Ramis de Pareja und Johannes Tinctoris) und vertiefte seine Kenntnisse über das musikalische Denken der griechischen Antike durch lateinische Übersetzungen, die er selbst in Auftrag gab. Bereits Anfang der 1480er-Jahre hatte Gaffurio die zukünftige *Practica musicae* in groben Zügen, wenn nicht sogar zur Gänze, konzipiert. Ein Vergleich der gedruckten Fassung des Traktats mit den vorläufigen Versionen von Buch I, II und IV, die in Abschriften erhalten sind, gibt Aufschluss über die Entwicklung von Gaffurios musiktheoretischem Denken während dieser kritischen Periode seines Wirkens.

Anfang 1484 ging Gaffurio nach Mailand, um dort das Amt des Domkapellmeisters anzutreten – ein entscheidender biographischer und beruflicher Wendepunkt. Unter der Herrschaft von Ludovico Sforza war das Mailand des späten Quattrocento eine prosperierende Stadt im Zentrum europäischer Politik mit einem hoch entwickelten geistigen und gesellschaftlichen Leben. Die Stadt, die sich selbst als das »Neue Athen« stilisierte, pflegte eine ganz eigene Ausprägung von höfischem Humanismus unter Beteiligung von Philologen, Dichtern und Historikern wie Francesco Filelfo, Lucinio Conago – Verfasser des Gedichts zu Ehren Gaffurios, das eine der ersten Seiten der *Practica musicae* zierte – und Giorgio Merula. Die publizierte Fassung der *Practica musicae* mit ihren zahlreichen Verweisen auf klassische Autoren und ihren damals hochmodernen graphischen Darstellungen lässt deutlich erkennen, dass Gaffurio das neue Medium der Druckpresse bestens einzusetzen wusste, um seine Gelehrsamkeit gegenüber einer Leserschaft ins beste Licht zu rücken, die im humanistischen Zeitalter zunehmend größer und gebildeter war (vgl. Judd 2000, S. 22).

Zum Inhalt • *Practica musicae*, der eine mit vielen Verweisen auf klassische Autoren angereicherte Widmung an Ludovico Sforza vorangeht, umfasst vier Bücher. Buch I bietet eine Einführung in das diatonische System (das sogenannte Gamut, das alle Schritte, die in der Regel auch mit *Ut-la*-Silben bezeichnet waren, von *Γ* [Gamma] bis *ee* einschloss), die hexachordale Solmisation, die konsonanten Species (Quarte, Quinte und Oktave) und die Modaltheorie. Ein Vergleich des handschriftlichen Entwurfs von

Buch I von 1483 mit der Druckfassung von 1496 zeigt, dass diese einen gelehrteren Ton anschlägt, mit häufigen Zitaten antiker und moderner Quellen. Der gedruckte Text ehrt auch die geistliche und kulturelle Geschichte Mailands mit wiederholten Verweisen auf den ambrosianischen Kirchengesang, v. a. in dem Teil über Modaltheorie. Zudem ist Buch I der *Practica musice* von beträchtlichem Interesse wegen der Bemerkungen zur Frage des rhythmisierten Vortrags des cantus planus, den Gaffurio anhand von Musikbeispielen erörtert: Er vertritt die Meinung, die Töne einer Cantus-planus-Melodie sollten in einem gleichmäßigen Rhythmus gesungen werden – d. h. nicht entsprechend der metrischen Betonung des Textes (vgl. Miller 1968, S. 112 f., der sich auf *Practica musice*, I.2 und II.1 bezieht). Er schreibt auch für den Vortrag festlicher Töne (d. h. für Sonntage und andere kirchliche Feste) ein langsames Tempo vor im Vergleich mit weniger feierlichen Psalmtonen (d. h. für die Wochentage Montag bis Samstag, an denen kein kirchliches Fest gefeiert wurde).

Geschichtliche Kontinuität prägt auch Buch II über die Mensuration: So leitet Gaffurio im 1. Kapitel die rhythmischen Grundmuster der praktischen Musik aus den Versmaßen der griechischen Antike ab (Daktylus, Spondeus, Jambus, Anapäst usw.). Seine Äußerungen über den Tactus in Kapiteln 1 und 3, wie auch in Buch III, Kapitel 4, geben seltene Einblicke in die Frage des musikalischen Pulses um 1500. Gaffurio bemerkt, dass die Musiker seiner Zeit den Grundschlag mit der Semibrevis gleichsetzen, und fügt hinzu, dass jeder Schlag in zwei gleiche Teile geteilt ist (»arsis« und »thesis«), ähnlich der Diastole und Systole der Herzfrequenz eines normal atmenden Menschen.

Inhalt und Struktur von Buch III, das den Kontrapunkt behandelt, scheinen im Großen und Ganzen dem *Liber de arte contrapuncti* (1477) von Johannes Tinctoris nachgebildet zu sein. Vor allem die Kapitel über »Die acht Regeln des Kontrapunkts« (»De Octo mandatis siue regulis Contrapuncti«, III, Kap. 3), zum Gebrauch der Quarte und zur Behandlung von Dissonanzen erinnern an Tinctoris. Doch entfernt sich Gaffurio auch in wichtigen Punkten von Tinctoris' Vorschriften, wenn er z. B. feststellt, dass zeitgenössische Kompositionen häufig mit einer unvollkommenen Konsonanz einsetzen. Kapitel 11 ist von besonderer Bedeutung, da es sich in einiger Ausführlichkeit mit drei- und vierstimmigem Kontrapunkt befasst, ein Thema, das in anderen Traktaten selten behandelt wird. Es wurde schon im Kapitel 2 gewissermaßen vorweggenommen, mit seiner bahnbrechenden Diskussion des Konzepts der »harmonia« als einem dreistimmigen Klang, der aus einem Primklang, der Terz und der Quinte darüber besteht (vgl. Blackburn 2001, S. 130 ff.). Kapitel 14 befasst sich mit dem Gebrauch von »falschem Kontrapunkt« (»De falso contrapuncto«),

in dem zwei Stimmen zumeist in dissonanten Intervallen fortschreiten, ohne den traditionellen Regeln der Harmonie zu folgen. Gaffurio erklärt, dass diese Art zu singen in ambrosianischen Totenmessen als Ausdruck der Trauer üblich war. Kapitel 15 erläutert die Regeln der Schicklichkeit beim Singen. Es erinnert den Leser daran, dass z. B. ein ungewöhnlicher Gesichtsausdruck und fremde Geräusche beim Singen streng vermieden werden sollen und dass Komponisten nach Möglichkeit den Ausdruck und die Rhetorik des Textes in ihren Werken erfassen sollten.

Buch IV gibt einen Überblick über die fünf Ordnungen der arithmetischen Proportionen (d. h. multiple wie 4 : 2, superpartikular wie 3 : 2, superpartiens wie 5 : 3, multiplexsuperpartikular wie 5 : 2 und multiplexsuperpartiens wie 8 : 3) und ihre Umkehrungen (d. h. submultiple wie 2 : 4, subsuperpartikular wie 3 : 4) usw. Doch Gaffurios Hauptinteresse gilt nicht der Erörterung der Proportionen an sich – ein Thema, das zur Tradition der musica theórica gehört –, sondern vielmehr ihrer Anwendung bei der Mensuration (Miller 1968, S. 123–128). Daher gibt dieser Teil des Traktats einen Überblick über die Proportionen, von den einfachsten bis zu den komplexeren, und demonstriert anschließend mithilfe musikalischer Beispiele die metrischen Strukturen, die mit jeder dieser Proportionen korrelieren (diese sind in vielen Fällen nicht mehr als theoretische Möglichkeiten). Obwohl mehrere Texte aus dem früheren 15. Jahrhundert den proportionalen Aspekt rhythmischer Dauern knapp erörtert hatten, folgt Gaffurio hier dem Modell von Tinctoris' *Proportionale musice* (um 1472), das er sicherlich kannte.

Kommentar • Gaffurios *Practica musice* war vielleicht der einflussreichste Musiktraktat der gesamten Renaissance. Zahlreiche Theoretiker des 16. Jahrhunderts in ganz Europa – v. a. in Italien und Deutschland – bezogen sich direkt auf verschiedene Aspekte des Traktats, besonders auf die Abschnitte über Mensuration und über die diatonischen Modi. In seiner *General History ... of Music* (London 1776) zitiert Sir John Hawkins lange Ausschnitte aus der *Practica* und verherrlichte Gaffurio als denjenigen Autor, der »the clearest demonstrations of the principles of harmony« gegeben und damit den Prozess der Säkularisierung und Modernisierung des musikalischen Faches eingeleitet habe (I.lxx). Gaffurios *Practica musice* ist nach wie vor eine unschätzbare Informationsquelle über monophone und polyphone Praktiken im späten 15. Jahrhundert, besonders über Themen, die in anderen Traktaten jener Zeit selten zur Sprache kommen, wie etwa Tempo und Vortrag liturgischen Gesangs um 1500. Der Traktat überschreitet den begrenzten Rahmen vieler praktischer Handbücher, wie sie um 1500 herum üblich waren, insofern, als er versucht, die musikalische Praxis der Zeit in eine historische Perspektive

zu setzen und ihre rationalen Grundlagen zu erklären. In diesem Sinne handelt es sich weniger um einen Traktat »der« musikalischen Praxis als »über« musikalische Praxis.

Literatur C. A. Miller, Gaffurius's ›Practica Musicae‹. Origin and Contents, in: MD 22, 1968, 105–128 • C. C. Judd, Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes, Cambridge 2000 • B. J. Blackburn, Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music, in: Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman, hrsg. von B. Haggh, P. 2001, 128–149 • S. Mengozzi, The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo Between Myth and History, Cambridge 2010

Stefano Mengozzi

Franchino Gaffurio *De harmonia*

Lebensdaten: 1451–1522

Titel: Franchini Gafurii Laudensis regii musici publice profitentis: delubrique, Mediolanensis phonasci: De harmonia musicorum instrumentorum opus (Das Werk des Musikers Franchino Gaffurio aus der Region von Lodi und Kantor der heiligen Stätte von Mailand über die Harmonie der Instrumentalmusiker öffentlich erklärt)

Erscheinungsort und -jahr: Mailand 1518

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 100 fol., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: I-LOcl, Cod. minato XXVIII A 9 [um 1500], Übersicht zu den handschriftlichen Fassungen bei Miller 1977 • Nachdrucke: Bologna 1972 [Digitalisat: TML] • New York 1979 • Übersetzung: De harmonia musicorum instrumentorum opus, introduction and translation by C. A. Miller, [Dallas] 1977 • Digitalisat: BSB

Auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Musiktheoretiker, Komponist und Kapellmeister am Dom zu Mailand bringt Franchino Gaffurio sein einerseits von der deutlich durch den Humanismus beeinflussten musica theorica und andererseits vornehmlich von der zeitgenössischen musica practica geprägtes Wissen, das er bereits in zwei getrennten Schriften, der *Theorica musice* (Mailand 1492) und deren Frühfassung, dem *Theoricum opus musice discipline* (Neapel 1480), sowie der *Practica musice* (Mailand 1496) unter Beweis gestellt hat, mit einem weiteren, beide Bereiche der Musikanschauung und -ausübung in Betracht ziehenden Traktat, *De harmonia*, zum krönenden Abschluss. Dabei dient auch die diesem Traktat beigefügte von Pantaleone Meleguli verfasste, die Jahre 1484 bis 1518 umfassende Kurzbiographie Gaffurios der Huldigung des von der Kanzel lehrenden »professor musices«, wie dies das Titelbild der *De harmonia* veranschaulicht. Diesen Titel führte Gaffurio möglicherweise bereits seit 1492 (angesichts seiner Berufung an das von Ludovico Sforza gegründete Gymnasium in Mailand), sicherlich aber seit 1497 (mit seiner Bestellung auf einen Lehrstuhl in Mailand). In Anlehnung

an dieses Titelbild verweist Meleguli auch explizit auf Gaffurios außerordentliche Verdienste auf literarischer Ebene, wobei er die *Theorica musice* und die *Practica musice* erwähnt, in denen Gaffurio bereits konkrete Verweise auf die Schrift *De harmonia* mit in den Diskurs einfließen lässt.

Im Gegensatz zum *Theoricum* und zur *Theorica musice*, die beide nur im Druck vorliegen, ist die *De harmonia* neben der Jean Grolier, dem Sekretär von Ludwig XII., gewidmeten Druckfassung auch in mehreren Handschriften (u. a. in jenem ebenfalls Grolier gewidmeten Prachtkodex A-Wn, Codex Ser. Nov. 12745) überliefert. Dabei deutet die Vielzahl der handschriftlichen Quellen auf eine lange Entstehungsgeschichte hin, die vermutlich bis 1481 (vgl. Palisca 1985, S. 201 ff.), folglich in die Zeit der Überarbeitung des *Theoricum* zurückreicht, wobei jedes der vier Bücher dieses Traktats in einer für sich unabhängigen Handschrift vorliegt.

Zum Inhalt • Im 1. Buch der *De harmonia* greift Gaffurio zwei bereits in der *Theorica musice* angeschnittene Themen auf: die drei »genera tetrachordum« (Tongeschlechter) der pythagoreischen Skala, das diatonische Tetrachord-Genus (z. B. *h-c-d-e*), das chromatische Tetrachord-Genus (z. B. *h-c-cis-e*) und das enharmonische Tetrachord-Genus (z. B. *h-ces-c-e*), sowie das griechische Gamut (das antike Doppeloktavsystem, auch als Systema teleion überliefert). Beides sind Themen, die im Gegensatz zur bewusst eingeschränkten Behandlung in der *Theorica musice* nun eine umfassendere Darstellung erfahren, und zwar in Anlehnung an Aristides Quintilianus (*De musica*), Bacchius senior (*Introductio artis musicae*) und Bryennios (*Harmonica*, in der lateinischen Übersetzung von Giovanni Francesco Burana, 1497). Gaffurio nimmt dabei gerade die Ausgiebigkeit der Behandlung dieses Stoffes zum Anlass, ein neues von Giorgio Anselmi (*De musica*, 1434) herrührendes Genus als Identifizierung der chromatischen Skala vorzuschlagen (Kap. 15). Dieses »genus permixtum« (vermischte Geschlecht) leitet er aus der Doppeloktave her, die durch »proslambanomenos« (auch als »gamma ut«) als dem tiefsten Ton und »nete hyperbolaion« als dem höchsten Ton begrenzt wird und in eine fortlaufende Reihe von größeren Halbtönen (»apotome«; auch chromatischer Halbton genannt) und kleineren Halbtönen (»diesis«; auch diatonischer Halbton genannt) gebracht wird.

Ist das 1. Buch im Ganzen gesehen noch eng mit bereits angesprochenen Themen aus der *Theorica musice* verbunden, so greift Gaffurio im 2. Buch gänzlich neue, in seinen vorhergehenden Traktaten (*Theorica musice* und *Practica musice*) teilweise nur ganz allgemein erörterte Themen auf, wie das Messen der Abstände der einzelnen Töne innerhalb der das griechische Systema teleion einschließenden Tetrachordstruktur sowie die Quart-, Quint- und Oktav-

gattungen. Angesichts der breit angelegten Besprechung im 1. Buch der *De harmonia*, bietet sich im 2. Buch eine weitere detaillierte Behandlung der »genera tetrachordum« an, wobei Gaffurio sich nun auf das diatonische, chromatische und enharmonische Genus, auch im Hinblick auf die Species (Gattungen) diatessaron (Quarte), diapente (Quinte) und diapasen (Oktave) und des damit eng verknüpften Proportionendenkens sowie auf die Rezeption der verschiedenen Schattierungen von Stimmungen konzentriert, auf die sich eine Reihe griechischer Autoren in ihren Schriften berufen, wie zum Beispiel Archytas von Tarent (*De mathematica*), Aristoxenos (*Elementa harmonica*) und Ptolemaios (*Harmonielehre* in der lateinischen Übersetzung von Niccolò Leonicensio). Zum Abschluss des 2. Buches zitiert Gaffurio eine längere, fast wortgetreu entlehnte Passage aus der in seinem Besitz befindlichen mit eigenhändigen Marginalien versehenen *De musica* des Anselmi, mit Bezugnahme auf das oben erwähnte »genus permixtum«, wobei die einzelnen Tonstufen innerhalb der pythagoreischen Skala aus den der elementaren Zahlenlehre zugrunde liegenden Kalkulationen abgeleitet werden.

Im 3. Buch kehrt Gaffurio in der Untersuchung der drei mathematischen Mittel (arithmetisch, geometrisch, harmonisch) in Anlehnung an die *De institutione arithmetica* des Boethius (2.54.170–171, in dt. Übs. von T. Krischer in: *GMth* 3, Dst. 1990, S. 213 ff.) wiederum auf das bereits in der *Theorica musice* (Buch 3, Kap. 7) breit besprochene Thema zurück. Dabei nimmt er in der *De harmonia* eine Präzisierung der Begriffe »proportio« (ein Verhältnis zweier Zahlen zueinander, wie etwa 1:2 oder 2:4) und »proportionalitas« vor. Unter letzterem Begriff versteht er eine als Verbindung von Proportionen definierte Proportionalität, die laut Boethius, *De institutione musica*, II.40, ein gleiches Verhalten von zwei oder mehreren Verhältnissen bestimmt, somit mehrere Verhältnisse auf eines reduziert, wie etwa eine Kombination eines Verhältnisses, bestehend aus den drei Gliedern 1:2:4, die im selben Verhältnis zueinander stehen. Gaffurio bespricht eingehend folgende Proportionalitäten mit ihren Eigenschaften (»proprietas«): (1) »De continua proportionalitate arithmetica« (Kap. 1) mit einer stetigen arithmetischen Proportionalität beinhaltenden natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3 mit gleichen Differenzen zwischen den einzelnen Zahlen, aber ungleichen Verhältnissen (2:1 als »proportio dupla«; 3:2 als »proportio sesquialtera«). (2) »De disiuncta proportionalitate arithmetica« (Kap. 2) mit einer disjunkte oder getrennte arithmetische Proportionalität beinhaltenden natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, 4 mit zwei mittleren Zahlen (im Gegensatz zur stetigen arithmetischen Proportionalität) mit ungleichen Differenzen zwischen den einzelnen Zahlen, aber gleichen Verhältnissen (2:1, 8:4, 4:1, 8:2). (3) »De

continua proportionalitate geometria« (Kap. 3) mit einer stetigen geometrischen Proportionalität beinhaltenden natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 4 mit ungleichen Differenzen zwischen den einzelnen Zahlen, aber gleichen Verhältnissen (2:1, 4:2). (4) »De disiuncta proportionalitate geometrica« (Kap. 4) mit einer disjunkte geometrischen Proportionalität beinhaltenden natürlichen Zahlenreihe 2, 4, 8, 16 mit ungleichen Differenzen zwischen den einzelnen Zahlen, aber gleichen Verhältnissen (4:2, 8:4, 16:8). (5) »De coniuncta proportionalitate harmonica« (Kap. 5) mit einer stetigen harmonischen Proportionalität beinhaltenden natürlichen Zahlenreihe 3, 4, 6 mit verschiedenen Differenzen zwischen den einzelnen Zahlen sowie mit verschiedenen Verhältnissen (4:3, 6:4, 6:3). Die harmonische Proportionalität wird seiner Ansicht nach also durch die folgenden drei Eigenschaften ausgewiesen: (a) Zwischen den größeren Zahlen besteht ein größeres Verhältnis als zwischen den kleineren (im Gegensatz zur arithmetischen Proportionalität); (b) im Gegensatz zur arithmetischen Proportionalität ist die mittlere Zahl um verschiedene Bruchteile größer bzw. kleiner als die äußeren Zahlen, während die äußeren Zahlen hingegen um den gleichen Bruchteil kleiner bzw. größer sind als die mittlere Zahl; (c) das Addieren der äußeren Zahlen und das unmittelbare Multiplizieren der Summe der äußeren Zahlen mit der mittleren Zahl gleicht dem Produkt der äußeren Zahlen multipliziert mit 2 [(3 + 6) × 4 = 3 × 6 × 2 = 36]. Wie im 1. Buch der *De harmonia* benutzt Gaffurio die Vertiefung dieses Themenkreises als Sprungbrett für die Vorstellung eines neuen Mittels (Kap. 6), nämlich der »harmonica medietas«. Bezugnehmend sowohl auf eine Erweiterung des harmonischen Mittels durch die folgende natürliche Zahlenreihe: 3, 4, 6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27, 36 als auch auf die im Doppeloktavraum enthaltenen »consonantiae perfectae« werden weitere mathematische Proportionen besprochen. Dazu gehören diatessaron (Quarte, Verhältnis 12:9 = 4:3), diapente (Quinte, Verhältnis 12:8 = 3:2), diapasen (Oktave, Verhältnis 16:8 = 2:1), diapasen plus diatessaron (Oktave plus Quarte, Verhältnis (2:1) × (4:3) = 8:3), diapasen plus diapente (Oktave plus Quinte; Verhältnis 27:9 = 3:1), bisdiapasen (Doppeloktave, Verhältnis 36:9 = 4:1) sowie der tonus (Ganzton, Verhältnis 9:8) und der bei Gaffurio nicht erwähnte tonus cum diapente (große Sexte, Verhältnis (9:8) × (3:2) = 27:16) als »consonantia imperfecta«.

Im 4. Buch der *De harmonia* wendet sich Gaffurio erneut den acht tonoi des Systemata teleion zu, einer Thematik, die er bereits in seiner *Theorica musice* unter dem Gesichtspunkt der pythagoreischen Arithmetik ausführlich erörtert hatte. In der *De harmonia* hingegen setzt er sich fast gänzlich über die arithmetischen Erwägungen hinweg und betrachtet stattdessen die tonoi aus der historisch-

philosophischen Werte. Seine Aufmerksamkeit liegt dabei einerseits auf deren ethischen Wirkungen (bezüglich der Einwirkung der Musik auf das Verhalten des Menschen), andererseits auf der Beziehung zwischen den tonoi und den dem Kosmos innewohnenden Anordnungen innerhalb des das System teleion einschließenden Oktavraums, wobei Gaffurio hier die entsprechende graphische Darstellung als Holzschnitt direkt aus dem Titelbild seiner *Practica musice* übernimmt. Wie in seiner *Practica musice* sowie im *Theoricum* und in der *Theorica musice* geschieht diese Übernahme allerdings irrtümlicherweise aufgrund der Überlieferung der griechischen tonoi (Dorisch, Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixolydisch) und der lateinischen Modi mit der gleichen Terminologie betreffs der einzelnen Skalen – eine Terminologie, die Skalen griechischen und lateinischen Ursprungs, trotz vollkommen unterschiedlicher Intervallkonstellationen, einander gleichsetzt. Zwar hatte Gaffurio vor Abschluss seines Traktats die *De harmonia* des Bryennios, die *De musica* des Aristides Quintilianus und die *Harmonielehre* des Ptolemaios befragt, Traktate in denen jeweils die sieben Oktavgattungen (1. »hypate hypaton« bis »paramese«, 2. »parhypate hypaton« bis »trite diezeugmenon«, 3. »lichanos hypaton« bis »paranete diezeugmenon«, 4. »hypate meson« bis »nete diezeugmenon«, 5. »parhypate meson« bis »trite hyperbolaion«, 6. »lichanos meson« bis »paranete hyperbolaion«, 7. »mese« bis »nete hyperbolaion«) und die griechischen tonoi einer getrennten Behandlung unterliegen. Dennoch verfiel Gaffurio, angesichts der gleichen Terminologie zur Bezeichnung der einzelnen Skalen der griechischen tonoi und der lateinischen Modi, der Gleichsetzung beider Systeme, wobei die Trennung von griechischen und lateinischen Skalen erst Vincenzo Galilei in seinem *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581) gelang (vgl. Palisca 1985, S. 314–318).

Kommentar • Bereits im *Theoricum* sowie in der *Theorica musice* stand die pythagoreische Arithmetik im Vordergrund der Betrachtung. Sie diente hier der Herleitung des Systems teleion mit seinen acht tonoi, »genera tetrachordum« und Species der diapason (Oktave), diapente (Quinte) und diatessaron (Quarte). In der *De harmonia* setzt Gaffurio diese, ganz auf die Untersuchung von Zahlenverhältnissen beruhende Betrachtungsweise mit ausgedehnten, den fortlaufenden Text unterbrechenden Tabellen fort, jedoch ohne eine entsprechende Erklärung seiner auf der elementaren Zahlentheorie basierenden Kalkulationen mitzuliefern. Aufgrund eines durch Herbert Kreyszig 2007 entdeckten Theorems, das den Kalkulationen Gaffurios in *De harmonia* zugrunde liegt und als Funktion $f(n, m) = 2^n \times 3^m$ darstellbar ist (f bedeutet Funktion; n, m sind Zah-

len, welche von 0, 1, 2, 3 ... variieren; vgl. Kreyszig 2009, S. 400, Tab. 2), lassen sich erstmals die in der *De harmonia* genannten Zahlen eindeutig nachvollziehen. Dabei dürfte die in der *De harmonia* im Gegensatz zum *Theoricum* und zur *Theorica musice* deutlich in den Vordergrund der Betrachtung gerückte elementare Zahlentheorie vermutlich für den vergleichsweise schwierigeren Zugang zur hier behandelten Materie, bezugnehmend auf das System teleion, verantwortlich sein – eine Tatsache, die verständlicherweise wohl auch auf die Rezeption der *De harmonia* entscheidend eingewirkt hat. Im Vergleich zu den anderen Traktaten des Gaffurio kam es zu keiner nennenswerten Rezeption der *De harmonia*.

Literatur I. Young, Franchinus Gaffurius. Renaissance Theorist and Composer, 1451–1522. Diss. Univ. of Southern California 1954 (mschr.) • C. V. Palisca, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New Haven 1985 • W. K. Kreyszig, Research and Teaching During the Era of Musical Humanism. Defending the Scholar-Teacher in Response to the Principles of Creation and Dissemination of Knowledge in the Italian University Curriculum and Cultural Milieu of the Court of the Sforzas, with Special Reference to Franchino Gaffurio (1451–1522), in: What is a Teacher-Scholar? Kgr.Ber. Saskatoon 2001, hrsg. von R. Marken, Saskatoon 2002, 97–132 • Ders., Beyond the Music-Theoretical Discourse in Franchino Gaffurio's Trilogy. The Significance of the Paratexts in Contemplating the Magic Triangle Between Author, Opus, and Audience, in: Cui dono lepidum novum libellum. Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century, hrsg. von I. Bossuyt u. a., Löwen 2008, 161–193 • H. Kreyszig und W. K. Kreyszig, The Transmission of Pythagorean Arithmetic in the Context of the Ancient Musical Tradition From the Greek to the Latin Orbits During the Renaissance. A Computational Approach of Identifying and Analyzing the Formation of Scales in the »De harmonia musicorum instrumentorum opus« (Milan, 1518) of Franchino Gaffurio (1451–1522), in: Mathematics and Computation in Music. Kgr.Ber. Berlin 2007, hrsg. von T. Klouche und T. Noll, Bln. 2009, 392–405

Walter Kurt Kreyszig

Francesco Galeazzi

Elementi teorico-pratici di musica

Lebensdaten: vermutlich 1758–1819

Titel: Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino. Analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicar con profitto alla musica e specialmente a' principianti diletianti, e Professori di Violino (Theoretisch-praktische Elemente der Musik mit einer Abhandlung über die Kunst des Geigenspiels. Analytisches und auf beweisbare Prinzipien zurückgeführtes, höchst nützlich Werk für jeden, der sich der Musik mit Nutzen widmen will und v. a. für Anfänger unter den Liebhabern und für Geigenlehrer)

Erscheinungsort und -jahr: Rom 1791 (Bd. 1) und 1796 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 252 S., 11 Taf. (Bd. 1), VIII, XXVI, 327 S., 7 Taf. (Bd. 2), ital.

Quellen/Drucke: Neudruck von Bd. 1: Ascoli ²1817 [Digitalisat: IMSLP] • Übersetzung von Bd. 1: A. Frascarelli, *Elementi teorico-pratici di musica* by Francesco Galeazzi. An Annotated English Translation and Study of Volume I, Diss. Univ. of Rochester 1968 [Digitalisat: SML] • Übersetzung von Bd. 2, Tl. 4, Abs. 2, Art. 3: B. Churgin, Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form, in: JAMS 21, 1968, 181–199 • Übersetzung von Bd. 2: Francesco Galeazzi. Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV. A Translation of »Elementi teorico-pratici di musica«, with an Introduction and Annotations, hrsg. von D. Burton und G. W. Harwood, Urbana 2012

Der gebürtige Turiner Francesco Galeazzi hatte sich vermutlich in den 1780er-Jahren in Ascoli Piceno niedergelassen, wo er regionale Bekanntheit als Violinist und Pädagoge erlangte. Zuvor hatte er eine Reise durch Italien unternommen und dabei die verschiedensten Spieltechniken und Lehrmethoden der Geige kennengelernt (Bd. 1, S. 5 f.). Der Wunsch nach Systematisierung dieser Methoden war wohl der Anlass für Galeazzis Arbeit an den *Elementi teorico-pratici di musica* (vgl. Burton/Harwood 2012, S. 33), als deren Herzstück er sicherlich den »Saggio sopra l'arte di suonare il Violino« betrachtete. Als erste publizierte Geigenschule in italienischer Sprache verhalf sie Galeazzi schließlich zu nationaler und internationaler Bekanntheit. Fünf Jahre nach der Publikation des 1. erschien der 2. Band, in dessen Zentrum eine Kompositionslehre steht.

Die *Elementi* bestehen aus vier Teilen: Der 1. Band enthält Teil 1, eine Allgemeine Musiklehre, sowie Teil 2, ein Geigenlehrbuch. Der 2. Band besteht aus den Teilen 3, einer Geschichte der Musiktheorie, und 4, einer Kompositionslehre, die sich in die Abschnitte »Dell'Armonia« und »Della Melodia« gliedert. Galeazzi beabsichtigte wenige Jahre vor seinem Tod, eine revidierte und erweiterte Neuauflage seiner *Elementi* herauszubringen. 1817 erschien der 1. Band mit wenigen Ergänzungen. Der revidierte 2. Band und ein geplanter 3. Band wurden nicht publiziert.

Zum Inhalt • Galeazzis *Elementi* verweisen in ihrem Titel auf die seit dem 16. Jahrhundert übliche Unterteilung des Musikbegriffs in *musica theorica* und *musica practica*. Recht traditionell ist Galeazzis Verständnis der *musica theorica*, die als Teilgebiet der Akustik physikalische Phänomene und Intervallproportionen behandelt. Innovativ dagegen ist seine Definition der *musica practica*, die er in Komposition und Ausführung unterteilt. Dabei werden der Komposition die Bereiche Harmonik, Kontrapunkt und Melodik zugeordnet, während die Ausführung als der tätige und mechanische Teil der Musik (»la parte operativa, e meccanica«, Bd. 1, S. 2) bezeichnet wird. Gerade der Einbezug der Harmonik in den praktischen Teil des Musikbegriffs ist Ausdruck einer Wende im Musikverständnis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Giovanni Battista Martini etwa, auf den Galeazzi sich häufig beruft, ordnet

in seiner *Storia della musica* (Bologna 1757) die Harmonik noch der *musica theorica* zu, während sie in Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), eines der meistzitierten Werke in den *Elementi*, zur *musica practica* gerechnet wird (vgl. Burton/Harwood 2012, S. 26–29).

Als Pädagoge ist Galeazzi dem praktischen Teil der Musik verpflichtet, dem sich der gesamte 1. Band widmet. Dagegen bemüht sich Galeazzi im 2. Band um eine ausgewogenere Behandlung der beiden Bereiche. Teil 3, die »Teoria de' principi della Musica antica, e moderna«, trägt den Zusatz »Theorie« zwar im Titel, behandelt aber weniger musikalisch-akustische Phänomene und Intervallproportionen als vielmehr die Geschichte der Musiktheorie seit der Antike. Musiktheorie in einem engeren Sinne wird dann in den ersten Artikeln von Teil 4, den »Elementi del Contrappunto«, betrieben.

Galeazzi bedient sich im ersten Abschnitt seiner zweigeteilten Kompositionslehre (»Dell'Armonia«) der »Teoria« zur Herleitung grundlegender musikalischer Gesetzmäßigkeiten, die das Fundament der »Pratica« bilden. In Artikel 2 »Del fenomeno Fisico-Armonico« (Bd. 2, S. 70–80; »Vom physikalisch-harmonischen Phänomen«) werden sowohl Partialtöne als auch Differenztöne erläutert; dadurch wird der Grundsatz festgelegt, dass jeder Ton von Natur aus von sechs Tönen begleitet werde: von der hohen und tiefen Oktave, der hohen und tiefen Duodezime und der hohen und tiefen Septdezime (vgl. Bd. 2, S. 79). Beim Ton c^1 schwingen demnach die Partialtöne c^2 , g^2 und e^3 und die Differenztöne c , F und As , mit (vgl. Bd. 2, S. 87).

Drei Grundsätze für die »Pratica« werden hieraus in Artikel 4 »Del Basso Fondamentale« (Bd. 2, S. 87–90) abgeleitet. Erstens wird die IV. Stufe (in C-Dur der Dreiklang über dem Ton F) neben der I. und V. Stufe als Fundamentalharmonik festgelegt, ein Grundsatz, der lange umstritten gewesen war (vgl. Bd. 2, S. XI). Die Dreiklänge über den Stufen As und E werden dagegen nicht als fundamentale Harmonien betrachtet, da ihre Grundtöne keine perfekten Konsonanzen zu C bilden. Zweitens wird als Resultat des ersten Grundsatzes Rameaus Fundamentalbassstheorie angenommen. Jeder Dur-Moll-tonale Satz lässt sich also stets auf die Harmonien der I., IV. und V. Stufe zurückführen. Hierauf aufbauend folgt der dritte Grundsatz, der die Dur-Moll-Tonalität legitimiert. Die Durtonleiter (und die mit ihr verwandte Molltonleiter) wird als logisches Resultat aus der Anordnung der sieben diatonischen Töne einer Skala über dem Fundamentalbass erklärt (vgl. Bd. 2, S. 89 f.). Im Gegensatz zu den alten Kirchentonarten sei sie die einzige Tonleiter, die »angenehm und harmonisch« sei (vgl. Bd. 2, S. 90).

Galeazzis gesamte Kompositionslehre baut auf der Fundamentalbasslehre auf. Die Musik insgesamt wird als

Kombination der sieben Skalentöne verstanden, sodass es keine Tonfolge gebe, die nicht mit den drei Fundamentalbassstufen begleitet werden könne (vgl. Bd. 2, S. 90). Wird die Durtonleiter als Ausgangsmaterial jeglicher Kompositionen betrachtet, so scheint die Herleitung erster Stimmführungs- und Harmonisierungsregeln aus der Harmonisierung der Skala mithilfe des Fundamentalbasses nur konsequent. Dies geschieht in den Artikeln 7 »Della Scala ascendente« und 8 »Della Scala discendente« (Bd. 2, S. 101–119), in denen im Sinne der Regola dell'ottava vier »leggi del basso fondamentale« (Bd. 2, S. 115; »Gesetze des Fundamentalbasses«) festgelegt werden: 1. Die Stufen I, IV und V werden mit Terz, Quinte und Oktave begleitet. 2. Bei einer V-I-Fortschreitung im Fundamentalbass wird die V. Stufe mit Terz, Quinte und Septime begleitet. 3. Bei einer Sekundfortschreitung aufwärts im Fundamentalbass ist der erste Akkord mit einer Sixte ajoutée auszusetzen. 4. Sekundfortschreitungen abwärts im Fundamentalbass sind nur bei einer angemessenen »comunicazione armonica« (mindestens ein Ton muss zwischen den zwei Akkorden liegen bleiben können) zulässig. Diese Regeln werden dann in den Artikeln 11–22 (Bd. 2, S. 138–235) angewandt. In diesen als Kontrapunktlehre im engeren Sinne zu verstehenden Artikeln führt Galeazzi von den vier Fux'schen Gattungen über den dreistimmigen verzierten Kontrapunkt zur Kanon- und Fugenlehre.

Der zweite Abschnitt der Kompositionslehre (»Della Melodia«) ist nicht ausschließlich eine Melodielehre, sondern v.a. eine Formenlehre. Melodie wird von Galeazzi verstanden als formkonstituierendes Element einer Komposition (vgl. Burton/Harwood 2012, S. 38). Artikel 3 »Della Melodia in particolare, e delle sue parti, membri, e regole« (Bd. 2, S. 253–263; »Von der Melodie im Besonderen und von ihren Teilen, Gliedern und Regeln«) beschreibt demnach auch weniger den Bau einer gelungenen Melodie als vielmehr die Formabschnitte einer jeden Komposition. Diese »Hauptform« (der Begriff wird von Heinrich Christoph Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Komposition* [1782–1793] für ein ähnliches Formkonzept gebraucht) entspricht im Wesentlichen dem für das späte 18. Jahrhundert typischen Formverständnis. Abweichend ist jedoch die thematische Fokussierung, die erst für die Sonatenformtheorie des 19. Jahrhunderts (etwa bei Adolf Bernhard Marx) typisch werden sollte (vgl. Churgin 1968, S. 189, Burton/Harwood 2012, S. 41).

Galeazzis Hauptform ist zweigeteilt. Der erste Teil besteht aus den Abschnitten »Preludio«, »Motivo principale«, »Secondo motivo« (kein Seitensatz, sondern zweite Idee des Hauptsatzes), »Uscita a' Toni più analoghi« (»Gang in eine verwandte Tonart«), »Passo Caratteristico, o Passo di mezzo« (Seitensatz), »Periodo di Cadenza«

und »Coda«. Der zweite Teil besteht aus den Abschnitten »Motivo« (meistens – aber nicht zwingend – ein Motiv des ersten Teils), »Modulazione«, »Ripresa«, »Replica del [P]asso caratteristico«, »Replica del Periodo di Cadenza« und »Replica della Coda« (Bd. 2, S. 253 f.). Bemerkenswert ist in Galeazzis Formverständnis neben der thematischen Gliederung seiner Hauptform zudem die »Flexibilität« (Burton/Harwood 2012, S. 41): Nicht alle Formteile sind notwendig. Konstitutiv für den ersten Teil etwa sind lediglich das »Motivo principale«, die »Uscita« und der »Periodo di Cadenza« (vgl. Churgin 1968, S. 186). Die »Ripresa« dagegen kann das »Motivo principale« überspringen und stattdessen unmittelbar mit dem »Passo Caratteristico«, d.h. dem Seitensatz in der Grundtonart beginnen. Galeazzi beschreibt hier eine Sonatenform, die zwar durchaus kompositorische Anwendung fand, jedoch von keinem anderen Musiktheoretiker des späten 18. oder frühen 19. Jahrhunderts beschrieben wurde und erst in jüngster Zeit Eingang in den musiktheoretischen Diskurs zur Sonatenform fand (etwa bei James Hepokoskis und Warren Darcys 2006 erschienenen *Elements of Sonata Theory*, die diesen Sonatentyp als »Type 2 Sonata« bezeichnen).

Kommentar • Galeazzi versteht seine *Elementi* als empirisch fundierten Traktat. Der oben besprochene Artikel 2 »Del fenomeno Fisico-Armonico« etwa beschreibt zunächst akustische Experimente (»Esperienze«), aus denen als Regeln (»Regole«) bezeichnete Schlussfolgerungen gezogen werden. Musik versteht Galeazzi als Wissenschaft (vgl. etwa Bd. 1, S. 1), und zwar unter naturalistischen Vorzeichen. So sei denn auch der Fundamentalbass keine Erfindung großer Theoretiker, sondern ein in der Natur vorfindliches Phänomen (vgl. Bd. 2, S. XI).

Die Rezeptionsgeschichte der *Elementi* teilt sich in zwei Phasen. Als erstes publiziertes systematisches Lehrbuch über das Geigenspiel in italienischer Sprache wurde in der ersten Phase v.a. Band 1 rezipiert (Burton/Harwood 2012, S. 33 ff.). Bedeutende Geigenschulen erschienen zwar zur selben Zeit in ganz Europa, doch wurden sie nicht ins Italienische übersetzt. Galeazzis Schrift taucht bis in die 1860er-Jahre in musikbiographischen Publikationen auf, etwa in der zweiten Ausgabe von François-Joseph Fétis' *Biographie universelle des musiciens* (Paris 1860–1865), scheint dann aber allmählich in Vergessenheit geraten zu sein. Erst 1968 setzte eine neue Rezeptionsphase ein, deren Fokus auf Band 2 lag. Bathia Churgins Aufsatz über Galeazzis Hauptform und ihre Übersetzung des betreffenden Artikels lösten v.a. in der US-amerikanischen Musiktheorie ein gesteigertes Interesse an Galeazzis Formverständnis aus. Im Hinblick auf die Sonatenformtheorie des 18. Jahrhunderts werden die *Elementi* bei Leonard G. Ratner (*Classic Music*, New York 1980), Charles Rosen (*Sonata*

Forms, New York 1980) und bei Hepokoski / Darcy herangezogen. Robert O. Gjerdingen (*Music in the Galant Style*, New York 2007) bedient sich ihrer zur Exemplifizierung motivisch-thematischer Schemata, die typisch für die Musik der 1760er- und 1770er-Jahre seien. Für Richard Cohn (*Audacious Euphony*, Oxford 2012) spielt Galeazzis Konzept der »comunicazione armonica« eine wichtige Rolle, bei dem das Prinzip des »Minimal Voice Leading« anklängt, worauf sein System der »Hexatonic Cycles« beruht.

Literatur A. Frascarelli, Background and Study, in: Ders., *Elementi teorico-pratici di musica* by Francesco Galeazzi. An Annotated English Translation and Study of Volume I, Diss. Univ. of Rochester 1968, 1–58 • D. Burton und G. W. Harwood, Introduction, in: Francesco Galeazzi. Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV. A Translation of »Elementi teorico-pratici di musica«, with an Introduction and Annotations, hrsg. von dens., Urbana 2012, 1–56

Jonas Reichert

Robert O. Gjerdingen *Music in the Galant Style*

Lebensdaten: geb. 1952

Titel: *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*

Erscheinungsort und -jahr: New York 2007

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 514 S., engl.

In Anknüpfung an Konzepte seines ersten Buches (*A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988) entfaltet Gjerdingen (seit 1995 Professor für Musiktheorie, -kognition und -geschichte an der Northwestern University, Illinois) in diesem auf beiden Seiten des Atlantiks viel diskutierten Werk eine Theorie des »galant style« als Resultat und Inbegriff eines musikalischen Produktions- und Rezeptionsverhaltens, das, ausgehend von Italien, von etwa 1720 bis 1780 die von der Aristokratie getragene Musikkultur in ganz Europa beherrscht habe. Die besondere Formelhaftigkeit dieser Musik wertet er als Analogon zu den sozialen Normen und Verhaltensweisen dieser Zeit. Im Zentrum des Beziehungsgeflechts zwischen dieser Musik, dem kompositorischen Denken des Hofmusikers, seinen Hörweisen und denen seines Herrn stehen »schemata«: Mentale Repräsentationen musikalischer Muster, abstrahiert aus der Wahrnehmung gemeinsamer Aspekte unterschiedlicher Gestalten, die ihrerseits die Wahrnehmung weiterer Informationen strukturieren und Erwartungen ermöglichen. Als Begründer der ameri-

kanischen »schema theory« gelten Eugene Narmour und v. a. Leonard B. Meyer, bei denen Gjerdingen an der University of Pennsylvania studierte.

Einem »historically informed mode of listening to galant music« (S. 19) stehen laut Gjerdingen musikhistoriographische und -theoretische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die im deutschen Idealismus wurzeln, im Wege. Daher ist die beabsichtigte »archaeology of galant musical behaviors« (S. 16) zugleich eine radikale Kritik an organistischen Theorien wie der Formenlehre (seit Adolf Bernhard Marx), Funktionstheorie (nach Hugo Riemann) und Schichtenlehre (nach Heinrich Schenker); auch wird dem historiographischen Schema Barock / Klassik eine Absage erteilt. Besonders effektive Strategien, die dem galanten Stil zugrunde liegenden Schemata zu tradieren, erkennt Gjerdingen in den Zeugnissen italienischer, insbesondere neapolitanischer Musikdidaktik mit ihren Partimenti (bezifferte oder unbezifferte Basstimmen, die zu zwei- oder mehrstimmigen Klaviersätzen entfaltet werden sollen), Solfeggi (vokale und instrumentale Übungsstücke mit Generalbassbegleitung) und Zibaldoni (Notiz- und Übungshefte). Zu der Erschließung dieser Materialien, der Wiederentdeckung der mit ihnen verbundenen Traditionen und der Erforschung ihres Potenzials für die heutige Musikdidaktik hat er wichtige Impulse gesetzt. Das Buch verbindet also Konzepte und Einsichten aus der kognitiven Psychologie, Soziologie, historischen Musikwissenschaft, Musiktheorie und -didaktik wie auch aus weiteren Disziplinen wie der Ethnomusikologie und Statistik zu einem großen musiktheoretischen Entwurf.

Zum Inhalt • Elf der 30 Kapitel sind jeweils einem Schema gewidmet (in der Reihenfolge: »Romanesca«, »Prinner«, »Fonte«, »Do-Re-Mi«, »Monte«, »Meyer«, »Quiescenza«, »Ponte«, »Fenaroli«, »Sol-Fa-Mi« und »Indugio«). Sie enthalten mitunter auch die Erörterung von Varianten, die teils eigene Namen bekommen (u. a. »Pastorella«, »Aprile«); inklusive der Schlussformeln, die im umfangreichsten Kapitel »Clausulae« behandelt werden, werden im gesamten Buch etwa 50 Schemata unterschieden und benannt. Abgesehen von »Fonte«, »Monte« und »Ponte«, die Joseph Riepel 1755 eingeführt hat, und einigen der Kadenzbezeichnungen sind die verwendeten Namen Neologismen: Sie erweisen jemandem die Ehre (»Meyer«), lehnen sich an einen historischen Begriff an (»Romanesca«), zielen auf das Verhalten bzw. auf die formale Funktion des Schemas (»indugio« heißt »zögern«) oder verwenden relative Solmisationssilben als pars pro toto. In einem ersten Anhang werden die elf wichtigsten Schemata und ihre Varianten auf je einer Seite noch einmal prägnant beschrieben und graphisch dargestellt; der zweite Anhang führt in das Thema »Partimento« ein.

Jedes Schema besteht aus einer Folge von »events« oder »event«-Paaren; ein »event« ist bestimmt durch einen Melodie- und Basston, die in einem »stage« (»Abschnitt«) strukturell die Hauptrolle spielen und vor dem Hintergrund einer zugrunde liegenden Dur- oder Mollskala interpretiert werden (z. B. 4. Skalenton oben, 7. Skalenton unten), durch einen Klang, der diesen Rahmen füllt (z. B. ein Quintsextakkord), sowie manchmal auch durch seine Position im metrischen Gefüge (»weak«/»strong«). Auf diese Weise veranschaulicht Gjerdingen die »central features« eines Schemas, betont dabei jedoch, dass die Identität eines Schemas nicht zwingend durch die Veränderung eines oder mehrerer dieser Aspekte gefährdet ist. Kein Merkmal und keine Merkmalskombination kann alleine als Essenz eines Schemas gelten: Ein durch sämtliche »central features« charakterisiertes, prototypisches Schema ist lediglich ein *tertium comparationis*, mittels dessen recht unterschiedliche Phänomene mit diesem Schema identifiziert werden können.

Zwischen diesen exponierenden Kapiteln reihen sich Analysen ganzer Sätze, von einem Menuett von Giovanni Battista Somis (1686–1763) (Kap. 5) bis hin zu einem Allegro von Francesco Galeazzi (1758–1819) (Kap. 29). Wie diese Namen zeigen, schenkt Gjerdingen keineswegs nur den üblichen (deutsch-österreichischen) Heroen des 18. Jahrhunderts seine Aufmerksamkeit: Obwohl Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart nicht fehlen, untermauert er seine Theorie v. a. mit Beispielen aus dem Œuvre etwa 80 weiterer, teils kaum mehr bekannter, meist italienischer Komponisten. Gegen Ende des Buches steht allerdings Mozart stärker im Vordergrund, einmal in einer Untersuchung der Art und Weise, wie er in seinen ersten Kompositionen mit Schemata hantiert und so seine ersten Schritte in die Welt des »galant style« setzt (Kap. 25), danach in einer Analyse des Kopfsatzes der *Sonata facile* KV 545 (Kap. 26). Im darauffolgenden Kapitel entwickelt Gjerdingen anhand einer Skizze, die Haydn zum dritten Satz seines Streichquartetts op. 20 Nr. 3 angefertigt hat, einen Gegenentwurf zu den von ihm so skeptisch beäugten organiszistischen Formtheorien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Im Anschluss an eine Formulierung Leopold Mozarts beruhe formaler Zusammenhang in galanter Musik demnach vielmehr auf der vor dem Hintergrund von Konventionen und Gewohnheiten plausiblen Verknüpfung von Schemata zu einer Schnur (»il filo«, S. 375), die den Eindruck von Kontinuität und Notwendigkeit erweckt, während tatsächlich überall Nahtstellen vorhanden und grundsätzlich jeweils andere Verknüpfungen möglich gewesen seien.

Kommentar • Trotz der Fülle an historischen Informationen, die das Buch enthält, ist *Music in the Galant Style*

keine historisch-hermeneutische Untersuchung, sondern ein systematischer Entwurf. Dies haben mehrere Autoren in teilweise recht ausführlichen Rezensionen, die hier nur sehr verkürzt wiedergegeben werden können, hervorgehoben. So hat David Temperley (2006) festgehalten, dass die meisten von Gjerdingens Schemata offenbar kein »declarative«, sondern vielmehr »procedural knowledge« des 18. Jahrhunderts repräsentieren (S. 283): Die Neologismen, mit denen diese Schemata in der Regel benannt werden, zeigten bereits, dass sie damals offenbar nicht Gegenstand eines expliziten verbalen Diskurses gewesen seien. Somit symbolisierten sie vielmehr unbewusstes, durch praktische Erfahrung erworbenes Know-how, das den damaligen Musikern nur deshalb unterstellt werden könne, weil entsprechende Analysen ihrer Werke es ans Licht brächten. Insofern unterscheide die »schema theory« sich aber nicht grundlegend von den in den Vereinigten Staaten etablierten Theorien zu Harmonik, Form und Tonalität, die Gjerdingen so vehement ablehnt: Auch sie fänden Bestätigung in der Analyse des galanten Repertoires und könnten deshalb als Nachweis von »procedural knowledge« der damaligen Musiker gelten. Somit sei diese Ablehnung widersprüchlich. Da durch die Ausblendung dieser Theorien in Gjerdingens Analysen außerdem manches offenbliebe, plädiert Temperley stattdessen für einen Dialog zwischen Schematheorie und diesen Theorien. Zu einem solchen Dialog hat Oliver Schwab-Felisch (2014) die Theorien Gjerdingens und Schenkers zusammengeführt, indem er einige ihrer Ziele, Konzepte und Potenziale kontrastiert und den Gründen dieser Unterschiede nachgeht. Ludwig Holtmeier (2011) hingegen hat eingehend dargelegt, wie die intensivere Berücksichtigung überlieferter Kategorien und Vermittlungsformen historischer Kompositionslehren, die er bei Gjerdingen trotz des Anscheins historischen Interesses großenteils vermisst, zu Differenzierungen in der musikalischen Wahrnehmung und zu Kenntnissen über Entstehung und Entwicklung von Gjerdingens Schemata führt, die in dessen Ansatz verdeckt bleiben. Nachfolge findet dieser allerdings dennoch, insbesondere in den Arbeiten Vasil Byros' (u. a. 2012), der ausdrücklich an der Möglichkeit eines »historical mode of listening« (S. 278) mittels einer »schema theory« in der Tradition Meyer/Gjerdingen (der »Penn School«, S. 279) festhält.

Literatur D. Temperley, [Rezension], in: JMT 50, 2006, 277–290 • L. Holtmeier, [Rezension], in: Eighteenth-Century Music 8, 2011, 307–326 • V. Byros, Meyer's Anvil. Revisiting the Schema Concept, in: Music Analysis 31, 2012, 273–346 • O. Schwab-Felisch, The Butterfly and the Artillery. Models of Listening in Schenker and Gjerdingen, in: Music Theory & Analysis 1, 2014, 107–122

Hans Aerts

Heinrich Glarean (Loriti)

Dodekachordon

Lebensdaten: 1488–1563

Titel: Glareani ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΑΟΝ (Glareans Dodekachordon)

Erscheinungsort und -jahr: Basel 1547

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [20], 470, 6 S., lat.

Quellen/Drucke: Weitere abhängige Texte: lat. Kurzfassung: *Musicae epitome sive compendium ex Glareani Dodekachordo*, Basel 1557, ebd. ²1559 • Dt. Kurzfassung: *Uß Glareani Musick ein Ußzug, mit Verwilligung und Hilff Glareani, allen christlichen Kirchen alt und göttlich Gsang ze lernen [...]*, Basel 1557, ebd. ²1559 [Faksimile der 2. Aufl.: Leipzig 1975] • Nachdrucke der Ausg. 1547: New York 1967 • Hildesheim 1969 • Übersetzungen: Glareani Dodekachordon. Basel 1547, übs. und übertragen von P. Bohn, Leipzig 1888–1890 [Nachdruck: New York 1966] • Heinrich Glarean, Dodekachordon, Translation, Transcription and Commentary by C. A. Miller, Dallas 1965 • Digitalisat: BSB, IMSLP u. a.

Heinrich Glareans Tätigkeit im universitären Umfeld (er hatte nie eine Position als Musiker inne) erklärt die starke Verknüpfung seines musiktheoretischen Werks mit humanistischen und philologisch-altertumskundlichen Ideen. Das *Dodekachordon* bietet eine umfassende Darstellung der Musiktheorie und ist zugleich eine Erläuterung von Glareans neuer Art der Tonartenlehre, die sich auf die antike Musiktheorie beruft, um in Erweiterung des Bestandes von acht Tonarten um vier – Ionisch, Hypoionisch, Äolisch, Hypoäolisch – eine systematische Konstruktion von insgesamt vierzehn bzw. zwölf musikalisch brauchbaren Modi auf allen Stufen der Skala herzuleiten. Die Schrift ist damit eher Ergebnis der humanistisch beeinflussten Interpretation von Musik und Musiktheorie denn praxisorientierte Abhandlung. Glarean wirkte als Poetikprofessor ab 1529 an der Universität Freiburg im Breisgau, wo er v. a. über antike Literatur, Geschichte und Geographie las, daneben aber auch zumindest privatim und vor zahlreichen Studenten über Musik. Er begann die Arbeit am *Dodekachordon* Ende der 1520er-Jahre; der Text hatte um 1533 einen ersten abgeschlossenen Stand erreicht. Die Drucklegung verzögerte sich allerdings bis 1547, und in der Zwischenzeit nahm Glarean neue Materialien (besonders Beispiele aus Sebald Heydens *Musica*, Nürnberg 1537) in den Text auf. Es existiert mindestens ein Exemplar mit von der endgültigen Auflage abweichenden und von Glarean korrigierten Bögen, was Einblick in den komplizierten Druckprozess gibt.

Zum Inhalt • Das Titelblatt stellt dem Leser in typographischer Abstraktion Glareans Moduslehre vor Augen, da die unter dem Titel gegebene Auflistung der Modi mit ihren griechischen Namen (Dorisch, Phrygisch usw.) bereits die Konstruktion »auf jeder Stufe der Tonleiter« unterstreicht und die Kategorien der authentischen und plagalen sowie verwendbaren (»gnesioi«) und – an letzter

Stelle stehend und damit die Folge der Skala verlassend – verworfenen (»nothoi«) Modi darstellt. Die im Vorspann aufgelisteten Quellenangaben belegen Glareans weiten Horizont, sowohl im Hinblick auf das Schrifttum als auch auf Kompositionen. Bereits aus dem Vorwort geht die Intention des Werkes hervor: die Etablierung einer erneuerten Tonartenlehre, die aber zu Legitimationszwecken als Restauration der antik-griechischen Theorie präsentiert wird und auch der Verteidigung des Kirchengesangs dienen soll.

Das Werk ist in drei Bücher gegliedert, in denen als Hauptgebiete die Musiklehre, die Herleitung der Moduslehre und ihre Anwendung auf die Einstimmigkeit sowie auf die Mehrstimmigkeit behandelt werden. Inhalt und Struktur des I. Buches sind die wohl traditionellsten: Aufbauend auf Boethius (dessen *Institutio musica* Glarean 1546 auch ediert hatte), werden die Gliederung der Musik in *theorica* und *practica*, das Tonsystem und die Benennung der Töne behandelt. Bereits hier werden ausführlich die antiken Tetrachorde und Tongeschlechter erläutert (I.V). Es schließen sich mit »Mutation« (I.VI) und »Intervalle« (I.VIII) stärker auf die gegenwärtige Musik bezogene Themen an, im Anschluss werden Kon- und Dissonanzen und die Teilung des Ganztones in unterschiedlich große Halbtöne erläutert. Aufbauend auf der Darstellung der Oktavgattungen folgt die Erklärung der acht geläufigen Modi mit ihren Finales (I.XI); dies wird ergänzt durch die »gewöhnliche Erkennung« (»vulgaris agnitio«, I.XIII), die sich an Charakteristika der Melodieführung orientiert, Betrachtungen zum Umfang der Modi und zur Anwendung in der Psalmodie. Die Ausführungen zur Intervallbestimmung werden durch einen Exkurs eingeleitet, in dem Glarean sprachliche Fehler älterer Autoren kritisiert, die gerade die griechischen Fachbegriffe grammatisch falsch verwendeten; hier kann er seine eigenen Bemühungen in eine humanistische Restauration einordnen und verbindet damit sogar den Aufruf zum Studium des Griechischen, das neben der Arithmetik und der Verwendung des Monochords als Messinstrument Voraussetzung zur Beherrschung der Materie sei. Die Terminologie um Monochord und »Magadis« (ein uneindeutiger griechischer Begriff für ein Harfeninstrument) wird unter Berücksichtigung der Unklarheiten in den griechischen Quellen erläutert; er verweist als Aktualisierung auf das Trumscheit, das ebenfalls diesem Typus von Saiteninstrumenten entspreche (vgl. S. 48). Ausführlich wird die Saitenteilung zur Konstruktion der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Skala dargestellt, für die Cithara jedoch als einfache Stimmtechnik die Konstruktion aus Oktaven und Quinten. Das letzte Kapitel des I. Buches (XXI) lenkt zur Frage der Moduslehre zurück, indem relativ ausführlich die einschlägigen Ausführungen von Franchino Gaffurio (dessen *De harmonia* von 1518 Glarean zur Zeit

der Abfassung zugänglich geworden sei) referiert und dahingehend kritisiert werden, dass dort gerade keine Erklärung und Auflösung der in den Texten der antiken Autoren zu findenden Widersprüche gelungen sei.

Das II. Buch wird mit der Gegenüberstellung der verschiedenen Moduskonzeptionen (zwölf, acht bzw. drei »nach Art der Bänkelsänger«; »quemadmodum ludionum vulgus habet«, S. 65) eröffnet. Für seine eigene Konstruktion erläutert Glarean zunächst die Unterscheidung der Oktavspezies und ihre jeweilige Zusammensetzung aus den Quint- und Quartgattungen, die durch die Lage der Halbtöne unterschieden werden; dadurch entstehen jeweils Oktaven mit harmonischer bzw. arithmetischer Teilung. Daraus ergeben sich die vierzehn bzw. zwölf Modi (Glarean verweist auch auf historische Veränderungen, besonders auf die Unterscheidung zwischen den »alten« und »neuen« 5. und 6. Modi), deren Anordnung und griechische Benennung unter Angabe der jeweils als Quelle verfügbaren Autoren dargelegt werden (II.II); die Nomenklaturen nach Martianus Capella und Aristoxenos sind als Diagramme beigegeben. Die griechischen Namen der Saiten erörtert Glarean im Hinblick auf ihre Zuordnung zu Höhe und Tiefe, wobei er auch Kritik an Giorgio Vallas Darstellung in *De expetendis, et fugiendis rebus* (Venedig 1501) übt. Die Diskussion einiger Quellenbelege (Athenaios, der Horaz-Kommentator Pomponius Porphyrio, Lukian), die nicht zu der von Glarean entworfenen Ordnung passen, wird in philologischer Manier unternommen, wobei sowohl unterschiedliche Kommentartitionen als auch der von Glarean hoch geschätzte Erasmus von Rotterdam herangezogen werden. Auch bei der Frage der Verbindung zweier Modi (II.XI), die je nach Kombination in ihrer Wirkung angenehm oder unangenehm sei, bezieht sich Glarean auf Gaffurio und Erasmus und referiert insbesondere seinen Austausch mit dem Letzteren über die Erläuterung des Sprichworts »A Dorio ad Phrygium«, verweist aber auch schon auf Beispiele aus Kompositionen. Die Diskussion der Bedeutung der Sieben für die Musik (II.XII) stellt eher einen Exkurs dar, in dem von einigen literarischen Stellen ausgehend knapp mythologische Referenzen wiederholt werden (Erfinder der Instrumente), von Glarean aber die Interpretation vertreten wird, dass diese symbolische Zahl wiederum auf die Oktavgattungen zu beziehen sei. Mit ähnlich kritischer Distanz werden die Vorstellung der Sphärenharmonie und die Neunzahl der Musen erläutert, die Letztere wiederum in abstrahierender Weise, indem die damit implizierte himmlische Inspiration der Dichter verbunden sei. Die folgenden Kapitel (II.XV–XXVII) behandeln alle Modi in ähnlicher Weise, indem jeweils die einer Oktavgattung zugeordneten Modi in ihrer Struktur beschrieben, Belege für ihren Charakter aus der antiken

Literatur angeführt und Beispiele aus dem Choralrepertoire gegeben werden. Die Verbindung der Modi wird nicht nur technisch erläutert, sondern an Beispielen als auf den Textinhalt bezogenes Phänomen dargestellt (so als Ausdruck der Freude in *Victimae paschali laudes* [II.XXIX], zur Unterscheidung der Sprecher in der Passionserzählung [II.XXXI], zur Differenzierung der Sprechhaltungen für unterschiedliche Aussagen in *Benedicta semper* [II.XXXII]). Für die Bestimmung der Modi ist zudem zu berücksichtigen, dass der übliche Oktavambitus unvollständig oder erweitert erscheinen kann, weshalb typische Melodiewendungen (»phrasis«) berücksichtigt werden müssen. Den Abschluss des Buches (II.XXXIIX) bildet ein auf das Folgende vorbereitender Aspekt, die Bewertung von einstimmiger Erfindung (der Komponist von Melodien wird von Glarean als »phonascus« bezeichnet) gegenüber mehrstimmiger Komposition (durch den »symphoneta«). Glarean betont die Bedeutung der gelungenen Erfindung von einstimmigen Melodien bzw. »tenores«, die den Zuhörer zu ergreifen vermögen. Sie ist als schöpferische Leistung unbedingt anzuerkennen und nicht geringer einzustufen als die Schaffung mehrstimmiger Kompositionen. Die Erfindung von Melodien steht überdies in engem Bezug zur Dichtung, der ein Ideal des poetisch inspirierten Vortrags zugrunde liegt, weshalb Glarean einige Beispiele für metrische Odenvertونungen einfügt (II.XXXIX).

Das III. Buch wendet sich der Mensuralmusik zu. Im ersten Teil (III.I–XII) werden in herkömmlicher Weise die Notationszeichen und Arten der Mensuralangaben inklusive der Regeln für Abänderung der geschriebenen Notenwerte (Augmentation, Imperfektion, Alteration) und die Behandlung von Proportionen dargestellt; hierfür werden Passagen aus Kompositionen unter Nennung der jeweiligen Komponisten als Exempel gegeben. Die folgenden Kapitel greifen den Durchgang durch die Modi aus Buch II auf und handeln sie noch einmal, nun in der Mehrstimmigkeit ab, ebenfalls anhand von Beispielen aus Kompositionen, die jeweils in Chorbuchlayout abgedruckt werden; Tenor / Alt und Bass / Diskant besetzen jeweils authentische und plagale Form des Modus. Hier äußert Glarean zudem seine Einschätzung, dass die mehrstimmige Musik eigentlich erst seit etwa 70 Jahren in nennenswerter Form existiert und sich in drei »aetates« gliedern lasse, die als altertümliche Einfachheit, Reife (vor etwa 40 Jahren) und Perfektion (vor etwa 25 Jahren) erscheinen (III.XIII). Dies soll auch jeweils in den Exempeln (etwa mit einer Auswahl von Johannes Ockeghem, Bertrandus Vacqueras und Josquin Desprez für das Hypodorische) repräsentiert werden. Josquin wird noch einmal besonders hervorgehoben, bevor die Modusverbindungen besprochen werden (III.XXIV). An seiner Musik wird in einer Parallele zu Vergil ihre Anpassung an

den Text hervorgehoben; von ihm werden einzelne Sätze kommentiert, im Hinblick auf Besonderheiten der Modusbehandlung, die wegen Josquins Können oder im Dienste einer besonderen affektiven Ausdruckskraft legitimiert werden (so das – seinerzeit ihm zugeschriebene – *Planxit autem David*, das den Charakter des Sprechaktes gut nachahme). Noch ausführlicher werden Eigenheiten bestimmter Komponisten im Kapitel über ihre Begabung (das »ingenium«) behandelt. Wiederum steht Josquin an erster Stelle, der in heroisierender Weise mit Anekdoten als geistreicher und selbstbewusster Künstler porträtiert wird; an ihm wird aber auch ein Hang zu übertriebener Kunstfertigkeit konstatiert, etwa in seinen Prolationskanons, die weniger das Gehör als den Geist erfreuen würden. Außer ihm werden weitere Komponisten kurz charakterisiert (so der ebenfalls »besonders geistreiche« Ockeghem [»qui ingenio omneis excelluisse dicitur«, S. 454], der »gemäßigte« Jacob Obrecht [»non tam amans raritatis«, S. 456], Antoine Brumel, Henricus Isaac, Jean Mouton, Pierre de la Rue).

Kommentar • Methodisch ähnelt das *Dodekachordon* Glareans anderen Werken darin, dass es den Stoff von einem Grundprinzip (hier demjenigen der Oktavteilung) ausgehend darstellt und die engen Verknüpfungen zur klassischen Literatur, Glareans eigentlichem Lehrgebiet, unterstreicht. Die Moduslehre ist zwar als satztechnisches Element beschrieben, indem die korrekte Verwendung in den einzelnen Stimmen und die Verknüpfung authentischer und plagaler Modi in den Stimmpaaren dargelegt werden. In erster Linie stellt diese Theorie aber wohl ein Verständnisangebot für die Musik dar, indem ein rationalisierbares, abstraktes Element als Träger der affektiven Qualität von Musik herausgearbeitet wird. Das erleichtert einerseits das Erlernen der Tonarten, die nicht mehr induktiv aus der »phrasis«, der Melodieführung, sondern deduktiv nach einem Konstruktionsprinzip dargestellt werden. Andererseits bietet ihre explizite Verknüpfung mit der griechischen Nomenklatur eine hervorragende Möglichkeit, Belege aus antiken Texten für den Ausdruckscharakter eines jeden Modus einzubinden und damit eine Brücke zwischen Musiklehre und dem humanistisch geprägten Klassikerkanon zu schlagen, die für den gebildeten Adressatenkreis die Plausibilität erhöhen konnte. Dass Glarean »tenores« verlangt, die man für sich allein oder nach Art eines Hymnus oder Psalms singen könne, zeigt, welchen hohen Wert er den Melodien zumaß: Sein Plädoyer für die Einstimmigkeit (das Lob des »phonascus«, verbunden mit den sich durch den Text ziehenden positiven Bemerkungen über die Wirkung des Choral und die bereits den einstimmigen Melodien bei korrekter Modusbehandlung innewohnende Ausdruckskraft) hängt sowohl mit seinem Interesse an der Restitution und Verteidigung des gregorianischen Choral

zusammen als auch mit der Orientierung an der Vorstellung von poetischer Inspiration sowie dem humanistischen Odenvortrag, der für Glarean als »poeta laureatus« ein relevantes Modell darstellte. Glareans Eintreten für die Bewahrung des Choralrepertoires in korrekter Form ist besonders vor dem Hintergrund der oberrheinisch-schweizerischen Reformbewegungen zu sehen, denen er, erasmianisch geprägt, entgegentrat, um die altkirchlichen Traditionen zu verteidigen. Wie sich in der Art der Kommentierung der Kompositionsbeispiele zeigt, scheint damit eine Wahrnehmungsweise verbunden gewesen zu sein, die auch innerhalb mehrstimmiger Musik der Einzelstimme den Vorrang vor dem Satzgefüge einräumt. Hier ist es zudem denkbar, dass die Bevorzugung der Musik Josquins (und seiner Generation) nicht nur mit deren musikgeschichtlicher Stellung (angesichts der zeitgenössischen Josquin-Heroisierung gerade im deutschen Sprachraum und dessen Zugehörigkeit zu einem vorreformatorisch-ungestörten Kontext) zu begründen ist, sondern auch mit Glareans eigenem musikalischen Erfahrungshorizont, da seine Repertoirekenntnisse sich wohl v. a. in seinen Studien- und frühen Wirkungs Jahren formierten, während so gut wie keine Hinweise auf eine intensivere Auseinandersetzung mit späteren Entwicklungen existieren.

Die analytischen Bemerkungen zu einigen der polyphonen Beispiele im III. Buch deuten noch einmal auf ein starkes Interesse an der Wirksamkeit der Musik hin, da die Texte in Verbindung mit dem Ethos der jeweiligen Modi und teilweise auch mit satztechnisch-strukturellen Mitteln betrachtet werden. Wenngleich diese Passagen zuweilen als grundlegende Beiträge zur Entstehung kompositionstechnischer Analysen interpretiert werden, ist festzuhalten, dass es sich in erster Linie um die Applikation von Beschreibungs- und Bewertungsmodi, wie sie für Literatur geläufig waren, auf Musik handelt, also gewissermaßen um einen humanistischen Methodentransfer. Insgesamt ist festzustellen, dass Glarean dem musiktheoretischen Wissen einen Platz im Bildungskanon zuweisen und es im Rahmen einer »docta pietas« absichern wollte, da die dem korrekten System folgende Musik die Inhalte des Textes verstärken und im Falle der geistlichen Musik dadurch auch zur Frömmigkeit anleiten könne.

Das *Dodekachordon* wurde von Glarean einerseits systematisch über Widmungen und Geschenkekzemplare, besonders an katholische Institutionen, verbreitet, und andererseits im Rahmen seiner eigenen Vorlesungen zur Musik als Textgrundlage verwendet (kombiniert mit einem standardisierten, nur handschriftlich zirkulierenden Kommentar von ihm selbst). Zur weiteren Verbreitung erschienen 1557 und 1559 parallel je eine lateinische und deutsche Kurzfassung (*Epitome ex Glareani Dodecachordo* bzw. *Uß*

Glareani Musick ein ußzug), die v. a. den Inhalt des I. und II. Buches präsentieren. Damit konzentrierte sich die Vermittlung des Inhalts auf die konzise Darstellung der Moduslehre anhand von geistlichen (und im Unterrichtskontext auch von hinzugefügten weltlichen) Beispielen; ihre Ausstrahlung lässt sich zunächst in einigen Vorlesungsnachschriften von Studenten Glareans sowie v. a. im späteren 16. und beginnenden 17. Jahrhundert in den bei zahlreichen Autoren aus dem deutschsprachigen Raum zu findenden Darstellungen der Moduslehre mit einer Fülle von Beispielen erkennen; hinzu kommen nach den Modi strukturierte Musiksammlungen (Homer Herpol, Alexander Utendal, Andreas Raselius, Henning Dedekind u. a.). Die Lektüren des *Dodekachordon* vorrangig als musikalische Anthologie stellen hingegen eher eine spätere Rezeptionsstufe dar.

Literatur B. Meier, Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker, in: Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, hrsg. von C. Bauer, Fr. i. Br. 1960, 65–112 • Heinrich Glarean oder: die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?, hrsg. von N. Schwindt, Kassel 2006 (= TroJa 5) • Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist, hrsg. von I. Fenlon und I. M. Groote, Cambridge 2013

Inga Mai Groote

Percy Goetschius

The Material

Lebensdaten: 1853–1943

Titel: *The Material Used in Musical Composition. A System of Harmony Designed and Adopted for Use in the English Harmony Classes of the Conservatory of Music, at Stuttgart*

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart 1882

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XI, 254 S., engl.

Quellen/Drucke: Neudrucke: New York 1889, ⁴1895, ¹⁴1913

The Material Used in Musical Composition, das erste und wohl einflussreichste Buch von Percy Goetschius, ist, wie der Untertitel *A System of Harmony* verrät, eigentlich eine Harmonielehre. Behandelt werde hier, schreibt Goetschius, nur »das gewöhnliche Material der Komposition« – das mit der Harmonik also praktisch gleichgesetzt wird; er hoffe, den Lehrgang mit einem zweiten Band über musikalische Form und Kontrapunkt in einiger Zeit abschließen zu können (S. XI). Tatsächlich löste Goetschius diese Ankündigung erst Jahre später mit *The Homophonic Forms of Musical Composition* (New York 1898) und *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Canon and Other Polyphonic Forms* (New York 1902) ein. Dafür veröffentlichte er das Buch *The Theory and Practice of Tone-Relations* (New York 1892; Neudruck: New York ⁷1902), das er als eine Art Vorkurs zum mittlerweile revidierten *Material* verstanden wissen wollte und dessen Studium es erlauben sollte,

die ersten 100 Seiten des älteren Werkes zu überspringen (*Tone-Relations*, ⁷1902, S. [IV]). Im Grunde sah Goetschius die Vermittlung der kontrapunktischen Dimension des Komponierens in seinem Konzept einer »contrapuntal harmony«, in der »das Prinzip der Melodie durchweg vorherrscht« (ebd., S. [III]), schon hinreichend gewährleistet. Im *Material* offenbart sich seine Auffassung vom Verhältnis zwischen Harmonik und Kontrapunkt am augenfälligsten in der für eine Harmonielehre ungewöhnlich ausführlichen Darstellung des Figurierens eines Gerüstsatzes mittels akkordfremder (»inharmonisch«) Töne.

Die Urheberschaft an den Grundlagen seines harmonischen Systems beanspruchte Goetschius nicht für sich selbst, sondern erkannte sie seinem vormaligen Lehrer am Stuttgarter Konservatorium Immanuel Faißt zu. Dieser steuerte zu *The Material* ein Vorwort bei, das detailliert auflistet, welche Merkmale von Goetschius' Methode auf seinen Unterricht zurückgehen.

Goetschius' erklärtes Ziel war es, mit einem »effizienten und unterhaltsamen Führer« durch die »Wissenschaft der Komposition« – der eher »für den Musiker im Allgemeinen als die sehr kleine Minderheit der komponierenden Musiker« geschrieben sei – die in England und den USA klaffende Lücke zwischen »oberflächlichen Harmonielehrbüchern« und aus dem Deutschen übersetzten »unverständlichen, weitschweifigen und unnötig tiefgreifenden Traktaten« zu füllen (S. VIII f.).

Zum Inhalt • *The Material* schreitet graduell vom Elementaren (Rhythmus und Metrik, Tonsystem, Melodik) zum Komplexen (Modulation, Figuration) fort; die Behandlung von Dreiklängen in Grundstellung, Umkehrungen, dissonanten Klängen sowie alterierten und gemischten (aus dem *Material* unterschiedlicher Tonarten gebildeten) Akkorden markiert wesentliche Stationen. Den Abschluss bildet ein Kapitel über den harmonischen Satz mit irregulärer Stimmenzahl. Der Mehrzahl der Beispiele, soweit sie nicht aus der Literatur zitiert sind, und Übungsaufgaben (Letztere hauptsächlich Generalbass-Aussetzungen und Harmonisierungen vorgegebener Melodien) liegt eine vom vierstimmigen Chorsatz abstrahierte Stimmendisposition zugrunde.

Die in den späteren Auflagen entfallene kurze Einleitung behauptet einen Zusammenhang zwischen Tonhöhe, Rhythmus und Form, der durch das Prinzip der Bewegung gestiftet wird (Formakzente können als verlangsamer Rhythmus, dieser wiederum als verlangsamte akustische Schwingung begriffen werden). Dieses Postulat erscheint als Vorgriff auf Denkweisen der Neuen Musik bemerkenswert, spielt aber für die weitere Entfaltung des harmonischen Systems keine Rolle. Dessen eigentliche Ausgangsbasis ist die diatonische Durscala, die Goetschius

ab der ersten revidierten Auflage seines Buches (New York 1889) quasi pythagoreisch als Projektion der Töne einer Quintenkette, der Naturskala, in den Oktavraum erklärte. Die Durskala wird in »inaktive« und »aktive«, d. h. zu den nächstliegenden inaktiven Stufen drängende Töne eingeteilt (1889, S. 5 ff.; arabische Ziffern bezeichnen Skalentöne, römische die darauf errichteten Dreiklänge). Inaktiv sind demnach die 1., 3. und 5. Stufe, d. h. die Konstituenten des Tonika-Dreiklangs; aktiv sind die 2., 4., 6. und 7. Stufe, zu deren Fortschreitungsstreben – das im Fall der 2. Stufe sowohl durch die 1. als auch die 3. Stufe eingelöst werden kann – sich das Komponieren verhalten muss. Eine weitere Unterscheidung wird einerseits zwischen 1., 3. und 5. Stufe als Hauptelementen der Skala und andererseits den untergeordneten übrigen Stufen getroffen; entsprechend gelten auch die zugehörigen Dreiklänge (außer dem Sonderfall der VII. Stufe) als »principal« und »subordinate« (1889, S. 15). Auch die Akkordintervalle werden einer Bewertung unterzogen, die sich nach ihrer Entfernung (in Terzen) vom Grundton richtet; die Quinte wird insofern als schwaches Intervall betrachtet.

Diese Differenzierungen schlagen sich in Satzregeln nieder: So sind nach Goetschius in der Vierstimmigkeit möglichst die Haupttöne zu verdoppeln (d. h. auf den Nebentufen die Terzen); Hauptdreiklänge sollen nicht auf ihre parallelen Nebendreiklänge folgen. Große Aufmerksamkeit gilt den Lagen der Akkorde und der Bewegung der Oberstimme; Goetschius erlaubt z. B. die Folge V-II, wenn die Terz der II. Stufe im Sopran liegt und von unten erreicht wird. Die Klangfortschreitung um einen »harmonischen Grad«, d. h. eine Quinte, abwärts in Richtung der Tonika betrachtet er nach dem »harmonischen Gravitationsgesetz« als normale Progression. Dass die geläufige kadenzelle Formel IV-V sich der Einordnung in das so konstituierte Quintensystem entzieht, wird freilich in der Erstausgabe nicht problematisiert; erst die Auflage von 1889 deutet einen Lösungsversuch an, indem sie die II. Stufe zum Hauptvertreter der Klasse subdominantischer Akkorde erklärt. (In der Erstaussage ist von solchen Funktionsklassen noch keine Rede.)

Die Molltonart als harmonisches Material ist in Goetschius' System durch die Alteration der Terzen in den Dreiklängen der Tonika und der Subdominante mit dem Resultat der harmonischen Mollskala definiert. Ihre Behandlung unterscheidet sich nur insoweit von Dur, als die II. und III. Stufe den gesonderten Regeln für dissonante Klänge unterliegen und der 6. Stufe als Dominantleitton eine verstärkte Abwärtstendenz zugeschrieben wird.

Kommentar • Ungeachtet einiger origineller Ansätze, wie der Einbeziehung der Akkordlagen als Kriterium bei der Klangverbindung, gebärdet sich Goetschius' Lehrwerk

im Ganzen gesehen ebenso dogmatisch wie konservativ. Dogmatisch ist es insofern, als es seine Axiome weder in physikalischer noch in historischer Hinsicht reflektiert. Symptomatisch für diese Haltung ist die Empfehlung, sich die besondere harmonische Bedeutung der Terz durch vergleichendes Hören verschiedener Intervalle am Klavier klarzumachen (S. 11). Goetschius' Konservatismus offenbart sich u. a. in seinem Verhältnis zur Dissonanz, deren Wirkung er pauschal als »unangenehm und harsch« qualifiziert (S. 73). In einem Akkord hätten die konsonanten Intervalle zu überwiegen, weshalb Undezim- und Tredezimakkorde aus dem harmonischen System auszuschließen seien (S. 12). Punktuell paart sich ästhetische mit weltanschaulich-moralischer Orthodoxie; so hebt Goetschius den »maskulinen Charakter« des Subdominantdreiklangs hervor (S. 28) und warnt vor dem verweichlichenden (»effeminating«) Einfluss der Molltonart (S. 35). Man muss dem Autor allerdings zugutehalten, dass er diese Formulierungen bei der Revision tilgte.

Mit dem Mainstream des amerikanischen artifiziellen Komponierens am Ende des 19. Jahrhunderts teilte Goetschius den Germanozentrismus, der bei ihm zudem eine stark rückwärtsgewandte Prägung aufweist. Die in den Literaturbeispielen von *The Material* am häufigsten vertretenen Komponisten sind Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Stellen aus Richard Wagners *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* werden als Beispiele »fantastischer und abenteuerlicher Klangfortschreitungen« angeführt, aber ausdrücklich nicht zur Nachahmung empfohlen (Appendix E, S. 249). Gleichwohl wurde dem »Vater der amerikanischen Musiktheorie« (Thompson 1980, S. 37) von seinen Schülern George Wedge und Henry Cowell attestiert, aktuelleren musikalischen Strömungen und sogar kompositorischen Experimenten gegenüber eine durchaus tolerante und offene Haltung eingenommen zu haben.

Literatur A. Shepherd, »Papa« Goetschius in Retrospect, in: MQ 30, 1944, 307–318 • C. A. Carroll, Percy Goetschius, Theorist and Teacher, Diss. Univ. of Rochester 1957 • F. Davis, The American Way, or How Not to Teach Music, in: Caecilia. A Review of Catholic Church Music 86/2, 1959, 7–11 • D. M. Thompson, A History of Harmonic Theory in the United States, Kent 1980

Tobias Faßhauer

Goscalcus

Berkeley-Traktat-Sammlung

Weitere Autornamen: Gostaltus, G. Parisiensis, G. francigenus, Jean Vaillant (?)

Lebensdaten: vor 1330 – vor 1395

Titel: Berkeley-Traktat-Sammlung

Entstehungsort und -zeit: Paris (?), 1378

Textart, Umfang, Sprache: Traktate, ca. 30 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: US-BEm, Ms. 744 (olim: Phillipps 4450), fol. 1–62 • Konkordanzen: I-CATc, Ms. D 39, fol. 12r–30r • Gb-Lbl, Ms. Add. 23220, fol. 1r–11v • B-Gu, Ms. 70 (71), fol. 63r–70r • Edition und Übersetzung: The Berkeley Manuscript. University of California Music Library, MS. 744 (olim: Phillipps 4450). A New Critical Text and Translation on Facing Pages, hrsg. von O. B. Ellsworth, Lincoln 1984

Die Sammlung von fünf Traktaten, die 1965 von der Musikbibliothek Berkeley erworben wurde (Crocker 1967), stellt eine der wichtigsten musiktheoretischen Quellen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts dar, da sie eine Zusammenstellung der spekulativen und der praktischen, auf die neueste Entwicklung im mehrstimmigen Komponieren bezogene Lehre bietet. Zwei mehrstimmige Kompositionen – die in Zirkularnotation aufgezeichnete Ballade *En la maison Dedulus* und v. a. der dreistimmige Rondellus *Souviengne vous* – nehmen Bezug auf die im Traktat formulierte Kompositionslehre (vgl. Blackburn 1987). Die Traktat-Sammlung wurde von einer Hand sorgfältig und vermutlich innerhalb kurzer Zeit geschrieben und reichlich mit visuellen Hilfsmitteln (Diagrammen, Instrumentenabbildungen) versehen. Goscalcus wird in der Handschrift als Autor der ersten drei Traktate nicht genannt, aber bei der identischen Traktat-Gruppe in der Handschrift aus Catania (15. Jahrhundert) explizit erwähnt (fol. 30r). In der Literatur wird ferner der Pariser Gelehrte Gostaltus als der Komponist Goscalcus identifiziert, Autor der Ballade *En nul estat* (dokumentiert im Codex Chantilly [Südfrankreich, spätes 14. oder frühes 15. Jahrhundert]; als *Car nul estat* ohne Autorenangabe enthalten auch im Codex Reina [Nordostregion Italiens, erste Hälfte des 15. Jahrhundert]). Gleichwohl ist diese Zuschreibung nicht unumstritten (vgl. Günther 2001). Als Autor des vierten Traktats wurde Jean Vaillant vorgeschlagen (vgl. Page 1980); die Autorschaft des fünften Traktats ist unbekannt und die Zuschreibung an Goscalcus (vgl. Herlinger 1981) ist trotz eines engen Bezugs zu anderen Teilen der Traktat-Sammlung nicht näher begründet.

Zum Inhalt • In seiner Einleitung erklärt der Autor der Traktat-Sammlung, dass er sich in seiner Schrift mit unterschiedlichen Meinungen unter den mittelalterlichen Autoren auseinandersetzen und eine neue Behandlung der spekulativen und praktischen Musiklehre anbieten möchte. Der erste, innerhalb der Gruppe umfangreichste Traktat (fol. 1–23) enthält die Lehre über die Toni (Modi) mit einer Erklärung der Guidonischen Hand und die Anwendung des traditionellen Systems auf die spätmittelalterliche (weltliche) Mehrstimmigkeit. Besondere Aufmerksamkeit wird der Hexachordlehre geschenkt, den

erlaubten Hexachord-Transpositionen und den dadurch entstehenden »coniunctae« (d. h. Verbindungstönen). Deren Anzahl ist bei Goscalcus deutlich höher als bei anderen Zeitgenossen, was den Bereich des gesamten Tonsystems (Gamut) wesentlich erweitert (vgl. Berger 1985/86). Ganz in der Tradition liegt dagegen seine Erklärung der Regeln, die bei der Modus-Bestimmung der mehrstimmigen (weltlichen) Kompositionen angewendet werden sollen: Bestimmend sei nur die Tenormelodie, wobei nicht zwischen authentisch und plagal unterschieden wird, was im Kontext des späten 14. Jahrhunderts als archaisch erscheint (vgl. Fuller 1998).

Der zweite Traktat (fol. 23–36) enthält eine Zusammenfassung der Discantus-Lehre, eng verbunden mit dem Johannes de Muris zugeschriebenen *Ars contrapuncti*, wobei auch hier der Autor über die zeitgenössische Lehre hinausgeht und seine eigenen Anweisungen formuliert, wie man eine Discantus-Stimme, die sich schneller als der Tenor bewegt, korrekt führen soll. Als überraschend progressiv gegenüber der zeitgenössischen Lehre erscheinen seine Passagen über die Verwendung der Dissonanzen in mehrstimmigen Kompositionen (Blackburn 1987).

Der dritte Traktat (fol. 37–50), der ebenfalls der mensuralen Musik gewidmet ist, behandelt gleiche Themen – sogar in einer beinahe identischen Reihenfolge dargestellt – wie der ebenfalls Johannes de Muris zugeschriebene *Libellus practice cantus mensurabilis*. Innerhalb der breiten Tradition des *Libellus practice* handelt es sich dabei um eines der ersten Rezeptionsdokumente. Adressiert an jene Musiker, die sich praktisch mit dem cantus mensurabilis auseinandersetzen möchten, wird hier grundsätzlich die elementare Notationslehre zusammengefasst. Neben der detaillierten Erklärung der Noten- und Pausenzeichen, Alterationen, Imperfektionen usw. werden hier überraschend früh die Prolationszeichen eingeführt und ihre Erklärung beigelegt (Busse Berger 1988).

Der vierte Traktat (fol. 50–60), besonders reich an Abbildungen, behandelt die Tonlehre (»divisio toni«) und deren praktische Anwendung für die Instrumentalmusik. Als Beispiele werden folgende Instrumente eingeführt: Psalterium, Harfe, Fidel und das lautenähnliche »gittern« (bei Sebastian Virdung später »Quintern« genannt). Dank seines Umfangs und der detaillierten Darstellung bietet der Text die vollständigste Behandlung der »chordophonischen« Instrumentenstimmung vor Johannes Tinctoris (Page 1980).

Der kurze, wohl nur in einer fragmentarischen Form erhaltene fünfte Traktat (fol. 60–61) ist thematisch mit dem vorherigen Text eng verbunden und behandelt noch einmal die Lehre von den Tönen und Semitönen.

Kommentar • Der besondere Wert der Traktat-Sammlung liegt in einer einzigartigen Kompilation der traditio-

nellen (spekulativen) und der praktischen Lehre, bearbeitet und reflektiert von einem offensichtlich erfahrenen praktischen Musiker. Der Katalog der für die Praxis notwendigen Regeln wird hier in mancher Hinsicht erweitert oder wesentlich modifiziert: Beinahe in jedem wichtigen Abschnitt der praktischen Lehre wurde konstatiert, dass der Autor über die Lehre anderer musiktheoretischer Schriften hinausgeht. Von besonderer Bedeutung sind ebenfalls praktisch orientierte Anweisungen an Komponisten, bei denen die zeitgenössische Ästhetik über den theoretischen Regeln steht (so z. B. im zweiten Traktat).

Die von Oliver B. Ellsworth verfasste Übersetzung ins Englische (1974) bietet zwar einen wichtigen Ausgangspunkt für die weitere Forschung, in der Literatur wird jedoch wiederholt auf ihre Defizite hingewiesen.

Literatur R. L. Crocker, A New Source for Medieval Music Theory, in: AML 39, 1967, 161–171 • C. Page, Fourteenth-century Instruments and Tunings. A Treatise by Jean Vaillant? (Berkeley, MS 744), in: GSJ 33, 1980, 17–35 • J. Herlinger, Fractional Divisions of the Whole Tone, in: MTS 3, 1981, 74–83 • K. Berger, The Common and the Unusual Steps of musica ficta. A Background for the Gamut of Orlando Lasso's Prophetiae Sibyllarum, in: RB 39/40, 1985/86, 61–73 • B. J. Blackburn, On Compositional Process in the Fifteenth Century, in: JAMS 40, 1987, 210–284 • A. M. Busse Berger, The Origin and Early History of Proportion Signs, in: JAMS 41, 1988, 403–433 • S. Fuller, Modal Discourse and Fourteenth-century French Song. A ›Medieval‹ Perspective Recovered?, in: EMH 17, 1998, 61–108 • U. Günther, Art. Goscalch, in: NGroveD2 10 (2001), 166–167 sowie in: Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Hana Vlhová-Wörner

Guido von Arezzo

Micrologus

Lebensdaten: um 991 – nach 1033

Titel: Micrologus (Kurzer Diskurs [über Musik])

Entstehungsort und -zeit: Arezzo, um 1026 – 1030

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, Incipit, Widmungsbrief, Prolog und 20 Kapitel, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: Überliefert sind über 100 Abschriften, wovon etwa die Hälfte den Text vollständig enthält, vgl. Übersicht bei Smits van Waesberghe 1955, 4–71 • Edition: Guidonis Aretini. Micrologus, in: CSM 4, hrsg. von J. Smits van Waesberghe, [Rom] 1955 [Digitalisat: TML] • Übersetzungen: Micrologus Guidonis De Disciplina Artis Musicae: D.i. Kurze Abhandlung Guido's über die Regeln der musikalischen Kunst, M. Hermesdorff, Trier 1876 • Hucbald, Guido, and John on Music. Three Medieval Treatises, übs. von W. Babb, hrsg. von C. V. Palisca, New Haven 1978, 57–83 • Edition und Übersetzung: Guido d'Arezzo. Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaelem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem, hrsg. und kommentiert von A. Rusconi, Florenz 2005

Der *Micrologus* war vermutlich Guidos erster Traktat und wurde sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit seinen neuen, um 1025 beginnenden Verpflichtungen als musikalischer Erzieher der Chorknaben der Kathedrale von Arezzo verfasst. Bald nach dem *Micrologus* schrieb Guido drei weitere Traktate: die *Regulae rhythmicae*, eine für junge Sänger bestimmte in Verse gefasste Bearbeitung des *Micrologus*; den *Prologus in antiphonarium*, eine Einführung in das von Guido entwickelte Notationssystem (im *Micrologus* nicht erwähnt); und die *Epistola ad Michaelem* (um 1031/32), in der die mit dem *Micrologus* begonnene Erkundung des diatonischen Raumes fortgesetzt wird und praktische Übungen für das Vom-Blatt-Singen vorgeschlagen werden (u. a. auch die Verwendung der *Ut-la*-Silben, später als Solmisation bekannt). Der Brief an den Erzbischof von Mailand, der mutmaßlich um 1031 von Guido geschrieben wurde, ist ein leidenschaftliches Plädoyer, die zu dieser Zeit in der Mailänder Diözese gängige Praxis der Simonie (d. h. den Verkauf und Erwerb von kirchlichen Ämtern wie dem Priesteramt) zu beenden (Rusconi 2005, S. XLIII–XLIV). Der *Micrologus* lässt sich auf die Jahre 1026 bis 1030 datieren (Rusconi 2005, S. XXXIX–XL). Zwar wirkte Guido einige Jahre lang in Arezzo, doch wurde er höchstwahrscheinlich nicht dort geboren: Paläographische Analysen von Guidos Handschrift verweisen auf eine frühe Lehrzeit im östlichen Po-Tal, der Gegend um das Kloster Pomposa bei Ferrara, wo er seine musikalische und klösterliche Ausbildung erhielt und möglicherweise erstmals einige seiner musikpädagogischen Neuerungen einbrachte (Rusconi 2005, S. XXX f.).

Als Benediktinermönch und Musikerzieher war Guido bestürzt über das Niveau geistlicher Musik seiner Zeit. Kirchensänger waren schlecht ausgebildet und im Grunde musikalische Analphabeten. Sie wussten wenig von Wissenschaft und Grammatik der Musik und mussten sich für den gesanglichen Vortrag auf ihr Gedächtnis und auf Nachahmung verlassen (so vergleicht Guido in seinen *Regulae* Kirchensänger mit Tieren, die nicht wissen, was sie tun). Das hatte zur Folge, dass die Qualität der vorgetragenen liturgischen Gesänge durch regionale Uneinheitlichkeiten und fehlerhafte Wiedergabe der Melodien erheblich beeinträchtigt war. In Anbetracht dessen, dass Musik in christlichen Ritualen eine zentrale Rolle spielte, führte die schlechte Ausbildung der Kirchensänger nicht nur zu musikalischen Problemen, sondern v. a. zu liturgischen und spirituellen. Guidos gesamtes musikpädagogisches Projekt war dem Ziel verpflichtet, praktikable pädagogische Lösungen zur Abhilfe dieser Missstände anzubieten. Sein lebenslanges, allumfassendes Anliegen war es, durch ein auf innige Verflechtung von Theorie und Praxis basierendes Modell musikalischer Ausbildung das Kompetenz-

niveau von Kirchensängern anzuheben. Guido lehnte die spekulative Tradition der musikalischen Mathematik, angefangen mit Boethius' *De institutione musica* (um 500), als weitgehend bedeutungslos für die Bedürfnisse der kirchlichen Musikpraxis rundweg ab. Guidos Reform des Musikunterrichts, gegründet auf der Einbeziehung und kreativen Übernahme früherer, den *Enchiridis*-Traktaten (9. Jahrhundert) und dem *Dialogus de musica* (um 1000) entnommener Modelle, bestand darin, Sängern zu einer musiktheoretischen Ausbildung zu verhelfen, die sie befähigte, sich ein solides Wissen über den Aufbau des diatonischen Tonraumes anzueignen. Es war eine Reform, die sich in späteren Jahrhunderten als enorm erfolgreich erwies und nach wie vor die Grundlage der musikalischen Ausbildung der westlichen Welt bildet.

Zum Inhalt • Trotz seines Titels (Ein kurzer Diskurs [über Musik]), bietet der *Micrologus* eine ganzheitliche und ausgefeilte Theorie des diatonischen Raumes, ergänzt durch zusätzliche Abschnitte über den discantus und das Komponieren liturgischer Gesänge. Er richtet sich nicht direkt an Sänger, sondern eher an musikalische Magistri wie Guido selbst, die die Aufgabe hatten, Sängern das Wesen und die Natur der Töne beizubringen, damit sie »imstande [sind,] noch nicht bekannte Gesänge [...] mit lieblich angenehmem Vortrag zu singen« (Hermesdorff 1876, S. XX; »ignotos [...] cantus suaviter canat«, Kap. 1). Kapitel 2 führt, in Anlehnung an den *Dialogus de musica* eine Reihe von 21 diatonischen Tönen (»notae«, »voces«) auf, die mit den Buchstaben A bis G gekennzeichnet sind. Im folgenden Kapitel werden diese »notae« auf dem Monochord lokalisiert, entsprechend zwei alternativen Teilungsweisen der Saite: Bei der ersten Methode verlangt jede neue Tonhöhe ihre eigene Teilung, unter Verwendung der Verhältnisse 9:8 (großer Ganzton) und 4:3 (Quarte). Bei der zweiten werden mehrere Tonhöhen durch dieselbe 9:8-Teilung erzeugt: Zu dem anfänglichen Γ (Gamma) – dem tiefsten Ton des Systems, der der gesamten schwingenden Saite des Monochords entspricht – korrespondiert der Ton A im Verhältnis 8:9 zur originalen Saitenlänge (das einen Ganzton erzeugende Verhältnis »sesquioctave«); dasselbe Verhältnis wird dann benutzt, um den Ton H ausgehend von A zu berechnen. Die Töne C, D, E und F werden durch die Berechnung des Verhältnisses 4:3 (»sesquitertia«, das die Konsonanz der Quarte erzeugt) auf der Saitenlänge korrespondierend zu Γ , A, B, und C (in dieser Reihenfolge) abgeleitet. Der Ton B wird von F abgeleitet, wiederum aufgrund der Teilung der »sesquitertia«. Guidos zweite und schnellere Methode zur Teilung des Monochords erzeugt mit jeder Teilung viele Töne. Sie beruht auf der Erkenntnis, dass die erste Teilung der Saite in neun Teile nicht nur einen Ton, der einen diatonischen Schritt höher

liegt, lokalisiert (zum Beispiel A über dem beginnenden Γ), sondern auch den Ton eine Quinte höher (D), der mit sechs Neuntel der Saite korrespondiert (das Verhältnis der »sesquialtera« oder 3:2, erzeugt eine Quinte). Die Oktaven a und d (lokalisiert bei vier bzw. drei Neuntel der originalen Saitenlänge) und die Doppeloktave aa (zwei Neuntel) werden auch automatisch aufgrund der ersten Teilung der Saite in neun Teile erzeugt. Die verbleibenden Töne werden dann durch die quaternäre Teilung der originalen Saite und durch die proportionale Saitenlänge, die davon abgeleitet ist, bestimmt.

Kapitel 4 führt die Abstände zwischen den Tönen (»consonantias vocum«) vom Halbton bis zur Quinte auf. Guido empfiehlt nachdrücklich, dass Sänger sich diese sechs Intervalle einprägen und dass sie diese solange üben, bis sie sie vom Blatt singen können. Die Bewältigung der diatonischen Intervalle betrachtet er eindeutig als einen entscheidenden Schritt für Sänger hin zu dem endgültigen Ziel, sie denken und genau wiedergeben zu können. In Kapitel 5–9 wird auf das bisher dargelegte Material näher eingegangen. Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem Intervall der Oktave, die zwei vollkommen ähnliche Töne verbindet, welche die gleiche Beschaffenheit haben – weswegen sie auch mit demselben Buchstaben gekennzeichnet sind. Mit »die gleiche Beschaffenheit« (»eadem qualitas«) meint Guido denselben Intervallkontext oder »modus vocum«: sowohl D als auch d haben auf jeder Seite, oben wie unten, einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne, und aus diesem Grund werden sie nicht als neue Töne betrachtet. In Kapitel 6 wird ein weiteres Mal die Sonderstellung der Oktave (»diapason«), der Quinte (»diapente«) und der Quarte (»diatessaron«) unterstrichen, als Intervalle, die primären Monochord-Teilungen entsprechen und die Gesetze der Diaphonie (dies sind z. B. die Hauptintervalle, die die vertikale Distanz zwischen den Stimmen in polyphoner Musik, die von Guido Organum genannt wird, regulieren) bestimmen, die an späterer Stelle im Traktat (Kap. 18 und 19) behandelt werden. Kapitel 7–9 führen den Schlüsselbegriff der »affinitas« ein – was der »socialitas« im Traktat von Hucbald und in der *Enchiridis* entspricht –, der mit der Doktrin des »modus vocis« unmittelbar in Verbindung steht: Die Affinität (Ähnlichkeit) zwischen den Tönen hängt von der Ähnlichkeit ihres »modus vocum« ab. Wie es im Titel von Kapitel 9 heißt: Die »Ähnlichkeit der Töne ist nur bei der Oktave eine vollkommene« (»De similitudine vocum quarum diapason sola perfecta est«). Doch wichtiger wegen ihrer praktischen Bedeutung ist die unvollkommene »affinitas«, die zwei Töne verknüpft, die eine Quarte auseinanderliegen: A/D, B[=H]/E, und C/F. Die »vox« G, mit einem Ganzton darunter und zwei Ganztönen darüber, besitzt einen einzigartigen »modus

vocum« und steht daher in keiner Verbindung oder Affinität mit irgendeinem der anderen Töne. Somit dienen *A* und *D* beide als Finalis der Protus-Modi, *B* [= *H*] und *E* als Finalis des Deuterus-Paares usw. Kapitel 8 beschäftigt sich auch mit dem Problem des *B*. Hier akzeptiert Guido es als eine »weniger regelrechte« (»minus regulare«) Tonhöhe, die in bestimmten Zusammenhängen notwendig ist. In seinen späteren Traktaten scheint Guido allerdings zunehmend dagegen gewesen zu sein, diesen Ton in der Gesangspraxis zu verwenden.

Kapitel 10–14 greifen wieder die Modaltheorie auf eine typisch pragmatische Art auf, d. h. eher als eine flexible Grammatik denn als rigide Struktur. Guido warnt davor, die modale Struktur der Melodien beim Vortrag durch das Singen falscher Intervalle zu verzerren (Kap. 10), betont die strukturelle Rolle der Finalis (Kap. 11) und erklärt in einiger Ausführlichkeit den Unterschied zwischen authentisch und plagal (Kap. 12–13). Kapitel 14 rundet die Darstellung mit einer Erörterung des emotionalen Gehalts der Modi ab.

Die folgenden fünf Kapitel bieten einen Schnellkurs in der Kunst des Komponierens (sowohl Monophonie als auch Polyphonie), wobei von der Ähnlichkeit zwischen sprachlichen und musikalischen Phrasen ausgegangen wird. In Kapitel 15 und 16 wird festgestellt, dass mit einer kleinen Menge von Intervallen eine unendliche Menge von Gesängen hergestellt werden kann, auf dieselbe Art, wie Buchstaben und Silben eine unendliche Vielfalt von Wörtern und Versmaßen hervorbringen. Die Lage der Noten in einer musikalischen Phrase folgt auch den Gesetzen der rhetorischen Angemessenheit, genau wie die Wahl und die Dauer von Silben und Wörtern in einem Text. Kapitel 17 lehrt, wie man neue Gesänge komponiert, indem man die fünf Vokale in musikalische Tonhöhen umwandelt, sodass dieselben Vokale eines gegebenen Textes denselben Tonhöhen entsprechen. So erzeugt Guido z. B. eine Melodie aus der Phrase »Sancte Johannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere«, indem er alle Vokale »a« zum Ton *C* überführt, die Vokale »e« zu dem Ton *D*, die Vokale »i« zu dem Ton *e* usw. (vgl. Abb. 1; in einer etwas komplizierteren Variante dieser Methode, die auf der Seite unten gezeigt wird, kann derselbe Ton zwei verschiedenen Vokalen entsprechen, sodass mehr melodische Möglichkeiten entstehen).

Kapitel 18 und 19 bieten einen Überblick über die Theorie und Praxis des Organums (»diaphonia«) des 11. Jahrhunderts. Guidos Ausgangspunkt ist das ältere Organum, das in den *Enchiriadis*-Traktaten beschrieben wird und in dem die Choralmelodie (»vox principalis«) in der Unterquarte verdoppelt wird (»vox organalis«), so dass die zwei Stimmen immer in Parallelbewegung fort-

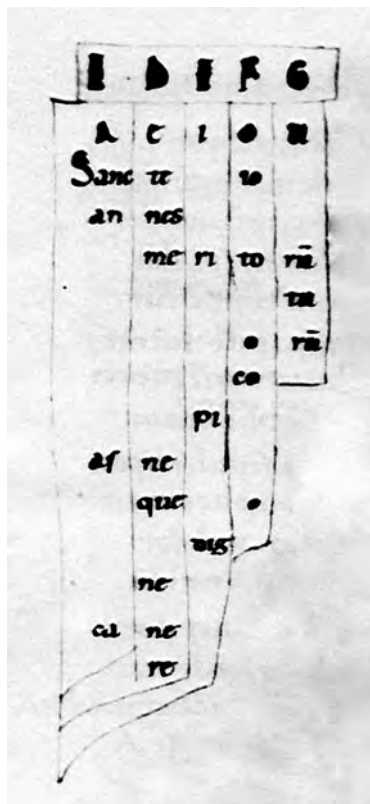


Abb. 1: Guido von Arezzo, Methode, Melodien zu komponieren, indem man jeden Vokal des gesungenen Textes in eine Tonhöhe überführt (*a* = *C*, *e* = *D*, *i* = *E* etc.), *Micrologus*, Abb. nach MS Florence, Biblioteca Nazionale Central, Conventi Soppressi F.III.65, fol. 19v, Faksimile hrsg. von Alma Santosuosso, *Publications of Mediaeval Musical Manuscripts* 19 (The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 1994)

schreiten. (Die zwei Stimmen können auch im Abstand einer Oktave verdoppelt werden, sodass ein drei- und vierstimmiges Organum entsteht.) Er bezeichnet diesen älteren Stil des Organums als »modus durus« (d. h. die »harte« Art) der *Enchiriadis*-Tradition und empfiehlt stattdessen den jüngeren, »weichen« Stil (»modus mollis«), der vermutlich in Guidos Zeit üblicher war, in dem die beiden Stimmen im Unisono beginnen, über den größten Teil der musikalischen Phrase in parallelen Quartan fortschreiten und allmählich auf der Finalis durch Dur- und Mollterzen und Ganztöne (der kadenzielle »occursus«) wieder vereint werden. Der *Micrologus* schließt mit einem kurzen Kapitel über die Zahlenverhältnisse, die musikalischen Intervallen zugrunde liegen. Guido berichtet die Legende der Pythagoras zugeschriebenen Entdeckung (möglicherweise aus Boethius' *De institutione musica*, I.10, entlehnt;

diese Darstellung basiert auf dem im 2. Jahrhundert vor Christus entstandenen *Harmonikon encheiridion* des Nikomachos von Gerasa), dass auf einen Ambos schlagende Hämmer von proportionalem Gewicht konsonante Klänge hervorbringen (z.B. erzeugt ein Hammer, der doppelt so schwer ist wie ein anderer, einen Klang, der eine Oktave tiefer ist als derjenige, den der leichtere Hammer hervorbringt). Diese Zahlenverhältnisse gelten jedoch nur für die Saitenlängen. Das richtige Verhältnis der Gewichte ist 4:1 für die Oktave, 9:4 für die Quinte und 16:9 für die Quarte.

Kommentar • Der Einfluss des *Micrologus* auf die europäische Musiktheorie vom 11. bis zum 15. Jahrhundert ist unermesslich: Er steht an zweiter Stelle der am meisten überlieferten Traktate des Mittelalters, nach Boethius' *De institutione musica* – zweifellos wegen seiner bemerkenswert klaren und knappen Darlegung der Prinzipien, die der musikalischen Praxis ihrer Zeit zugrunde lagen. Doch noch bedeutsamer ist der Umfang musiktheoretischer Aktivität, die unmittelbar durch den *Micrologus* ausgelöst wurde. Die guidonischen Konzepte der »affinitas« und des »modus vocum« waren im 11. und 12. Jahrhundert für die Theorie und Praxis der modalen Transposition zentral; diese war Teil einer breiteren Diskussion darüber, wie Melodien, die die Note *B* verwendeten, notiert werden sollten. Johannes Affligemensis (*De musica*, um 1100) und die Traktate der um die Mitte des 12. Jahrhunderts stattfindenden Zisterzienser Choralreform argumentierten, dass solche Melodien eine Quinte höher notiert werden sollten, um das *B* zu vermeiden. Die meisten Theoretiker der nach-guidonischen Zeit akzeptierten das *B* als ein notwendiges Mitglied des diatonischen Systems (Pesce 1987, S. 23–49). Ohnehin war es im 12. Jahrhundert weitgehend akzeptiert, dass die Töne *A*, *H* und *C* als versetzte modale Finales eingesetzt werden konnten, da ihre »modi vocum« denen der regulären Finales *D*, *E* und *F* ähnlich sind. Guidos Theorie der »affinitas« stellte zudem das Grundprinzip des Liniensystems mit zwei farbigen Linien, die *F* und *C* kennzeichnen, wie auch der Solmisation bereit – zwei praktische von Guido eingeführte Neuerungen, die die schriftliche Überlieferung und die Pädagogik der Musik im Mittelalter grundlegend veränderten (Atkinson 2009). Im 15. Jahrhundert galt Guido bereits gemeinhin als der einflussreichste Musikpädagoge der Choraltradition, der für die Ausbildung von Sängern dauerhafte, für das gesamte Christentum gültige Grundlagen geschaffen hatte. Diese Einschätzung, die zum großen Teil auf dem *Micrologus* basiert, ebnete den Weg zur modernen historiographischen Debatte – im 19. Jahrhundert oft durchtränkt von nationalistischer Rhetorik – über Art und Bedeutung seiner Leistung.

Literatur H. Oesch, Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate, Bern 1954 • D. Pesce, The Affinities and Medieval Transposition, Bloomington 1987 • F. Reckow, Guido's Theory of Organum after Guido. Transmission – Adaptation – Transformation, in: Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes, hrsg. von G. Boone, Cambridge, Mass. 1995, 395–413 • C. Meyer, La tradition du »Micrologus« de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la réception du texte, in: RMI 83, 1997, 5–31 • Ders., Die Tonartenlehre im Mittelalter, in: GMth 4, Dst. 2000, 135–215 • C. Atkinson, The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, N.Y. 2009

Stefano Mengozzi

Guilielmus Monachus

De preceptis artis musicae

Lebensdaten: unbekannt

Titel: Guilielmi Monaci cantoris integerrimi ac viri eruditissimi de preceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus (Des Sängers Guilielmus Monachus, zu den untadeligsten und gebildetsten Männern gehörend, von den Lehren der artis musicae und der artis practicae zusammengefasstes Büchlein)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich Norditalien, um 1490–1500

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 46 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschrift: I-Vnm, Ms. lat. Z. 336 [Contarini, Zusammenstellung 1581] • Editionen: De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus, in: CS 3, Paris 1869, 273–307 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Guilielmi monachi de preceptis artis musicae, in: CSM 11, hrsg. von A. Seay, Rom 1965, 15–59 [Digitalisat: TML] • Übersetzung: De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus. A New Edition, Translation, and Commentary, übs. von E. Park, Diss. Ohio State Univ. 1993

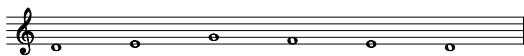
Über Guilielmus Monachus ist kaum etwas bekannt. Aus Äußerungen in seinem einzigen Werk, *De preceptis artis musicae*, kann man schließen, dass er entweder Italiener war oder vielleicht auch Engländer, der seit Langem in Italien lebte (er verwendet einen Choral nach der sogenannten englischen Sarum-Liturgie als den cantus firmus eines seiner Beispiele und ist ungewöhnlich gut über die kontrapunktischen Praktiken in England informiert). Wahrscheinlich war er ein (wenn auch vielleicht jüngerer) Zeitgenosse von Johannes Tinctoris.

Zum Inhalt • Der Traktat lässt sich in neun Abschnitte unterteilen: Im 1. Abschnitt erklärt Guilielmus die Grundwerte der Noten und Pausen und wie sie von den verschiedenen Mensuren beeinflusst werden. Im 2. Abschnitt stellt er das korrekte Schreiben und Lesen von Ligaturen vor, gefolgt vom 3. Abschnitt, in dem nicht systematisch, aber doch ausführlich die Proportionen mit zahlreichen Notenbeispielen erläutert werden und Guilielmus in der Regel

den von Tinctoris vorgeschriebenen proportionalen Notationen, d. h. unter Heranziehen numerischer Brüche statt Mensuralzeichen mit hinzugefügter Zahl folgt. Im 4. Abschnitt werden die Verfahren beschrieben, die Guilielmus als »Faulxbourdon« und wie unter den Engländern üblich als »Gymel« bezeichnet. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um Manieren, den Discantus zu improvisieren, die mit der kontinentalen Praxis des Fauxbourdons verwandt sind, sich aber doch von ihr unterscheiden.

In Abschnitt 5 präsentiert Guilielmus den Tonumfang (Gamut), die Namen der Töne, die Schlüssel und die Mutationen, die erforderlich sind, um mit *h* oder *b* zu singen, sowie den Charakter der Intervalle. In diesem Abschnitt stützt er sich auf Boethius, nimmt aber keinen direkten Bezug auf Guido von Arezzo. Abschnitt 6 ist eine Erweiterung von Abschnitt 4: Guilielmus behandelt hier den Charakter von konsonanten Intervallen und ihre möglichen Fortschreitungen zunächst in zweistimmigem Kontrapunkt und dann in drei- und vierstimmigem Kontrapunkt, entsprechend dem, was er als französische und englische Manier versteht.

Nach Guilielmus erstem Gebrauch der Begriffe ist Fauxbourdon das Ergebnis einer Gruppe von Regeln für das Vom-Blatt-Transponieren. Drei Sänger, die eine (einstimmige) Choralvorlage haben, gehen folgendermaßen vor: Der erste singt den Choral wie notiert, der zweite »sieht« die erste und letzte Note des Chorals wie geschrieben und den Rest eine Terz niedriger und transponiert diese Linie eine Oktave nach oben. Der dritte Sänger »sieht« den Choral eine Terz höher mit Ausnahme des Beginns, des Endes und der Kadenz; an diesen Stellen »sieht« er den Choral eine Quinte höher. Der Choralausschnitt:



wird somit von den drei Sängern folgendermaßen wiedergegeben:



Diese Methode, bei der die Chormelodie die tiefste Stimme bildet, führt zu einem musikalischen Satz, der dem in der modernen Wissenschaft bezeichneten Fauxbourdon ähnelt. Guilielmus benutzt den Begriff »Fauxbourdon« auch als ein Synonym für Polyphonie.

»Gymel« bestimmt er in einer frühen Definition als zweistimmigen Satz, in dem die improvisierte Stimme im Einklang beginnt und endet und sich ansonsten in Terzen über oder unter dem Choral bewegt:



Eine spätere Definition in dem Traktat, die Fauxbourdon als »unter uns« (»apud nos«) bezeichnet, legt den Choral in die höchste Stimme und gibt weitere Anweisungen zu Transpositionen, die zu folgendem Satzbild führen:



Dieses Satzmodell ist der auf dem Kontinent praktizierten Art von Fauxbourdon ähnlicher.

Abschnitt 7, in dem sich der Autor mit dem »cantus organicus« befasst, erörtert ausführlich eine große Anzahl von Mensuralzeichen, von denen sich einige in keinen praktischen Quellen finden, ferner werden die Werte der einzelnen Noten in jeder der Mensuralzeichen und die Regeln für Alteration und Imperfektion behandelt. Bei dieser Beschreibung ist er selbst noch gründlicher als Tinctoris, folgt aber nicht den vermutlich älteren Theoretikern in seiner Geringschätzung für die Kombination von Mensuralzeichen mit Einzelzeichen, wie O₂ oder O₃ (Modus minor oder Modus maior). Der 8. und vorletzte Abschnitt thematisiert die Regeln für Synkopierungen, die, so scheint es, den kontrapunktischen Hintergrund für dasjenige schaffen, was im 20. Jahrhundert als Stretta-Fuga, d. h. strikte Imitation im Abstand einer Halben bezeichnet wird, obwohl die Beispiele, die er anführt, sich nicht eindeutig auf den Text beziehen, der ihnen vorausgeht. Eine ausführliche aber sehr elementare Erörterung der Modi und der acht Psalmtöne enthält der Schlussabschnitt.

Kommentar • Guilielmus' Traktat scheint zu seinen Lebzeiten ohne Resonanz geblieben zu sein. Er ist in einer einzigen Abschrift überliefert, und es gibt keinerlei Weise in Werken anderer Theoretiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts darauf. Paradoxerweise löste der Traktat nach seiner unvollständigen und nicht ganz korrekten Edition durch Charles-Edmond-Henri de Coussemaker im Jahr 1869 eine heftige Debatte aus, gerade weil er, neben dem anonymen Pseudo-Chilston (ca. 1450; GB-Lbm/bl, Lansdowne 763, fol. 113v–116v), eine der wenigen frühen theoretischen Quellen ist, welche die englischen Praktiken des Fauxbourdon (bzw. Faburden) und Gymel beschreiben.

Der erste moderne Wissenschaftler, der für Guilielmus' Traktat Interesse zeigte (oder vielmehr für seine Beschreibungen von Gymel und Fauxbourdon), war Guido Adler im Jahr 1881, gefolgt von Hugo Riemann 1905 und 1907; sie betrachteten Gymel als einen der Ursprünge moderner Harmonik und als die älteste Form englischer Polyphonie (obwohl Walter Howard Frere schon 1894 seine Studie zum *Winchester Tropar* veröffentlicht hatte). 1936 veröffentlichte Manfred Bukofzer einige Korrekturen zu der Edition von Coussemaker, alle in den Abschnitten, die sich mit englischer Musik befassen, was allerdings nicht

verhinderte, dass er die Passage im ersten Beispiel von Abschnitt 4 falsch las, was sich in seinem Artikel zum Gymel in der *MGG* von 1956 widerspiegelt, indem er den Tenor eine Oktave höher legte (wodurch es zu Sext- statt zu Terzparallelen kommt). Ernest Trumble nahm 1959 weitere Korrekturen am Coussemaker-Text vor, doch erst mit Albert Seays kritischer Edition des vollständigen Traktats im Jahr 1965 lag ein zuverlässiger Text vor, mit dem sich arbeiten ließ. 1993 schließlich veröffentlichte Eulmee Park eine ausführliche Studie und eine Übersetzung des Traktats, einschließlich einiger kleiner Korrekturen von Seays im Allgemeinen guter Deutung des Manuskripts.

Sowohl Seay als auch Park geben an, dass der Traktat im Wesentlichen eher ein Lehrbuch für praktische Musiker war als ein Werk der spekulativen Theorie im Stile der Traktate von Tinctoris und Franchino Gaffurio. In der in seiner einzigen Quelle überlieferten Fassung liest er sich zudem wie eine bloße Zusammenstellung von Gedanken, die beinahe wie ein Entwurf für ein vermutlich besser strukturiertes Werk anmuten. Einem Hinweis von Brian Trowell folgend meint Park, Guilielmus sei mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein Engländer gewesen, der sich in jungen Jahren in Italien niedergelassen hatte. Seine italienische Nationalität war, abgesehen von der einzigen Quelle des Traktats, auf die Äußerungen zurückgeführt worden, die er in der Überschrift von Abschnitt 6 über die »*modi Anglicorum*« in seiner ersten Erörterung des Fauxbourdons macht (»*Incipit tractatus circa cognitionem contrapuncti, tam secundum modum Francigenorum quam Anglicorum*«, Edition Park 1993, S. 52; »Hier beginnt ein Traktat, der sich dem Verständnis des Kontrapunkts sowohl gemäß der Art der Franzosen als auch der Engländer widmet«), sowie auf die Bemerkung »*modus autem istius faulxbordon aliter posset assumi apud nos*« (ebd. S. 62; »jedoch kann die Art dieses Fauxbourdons anders von uns aufgefasst werden«) in dem Abschnitt über die Regeln des englischen Kontrapunkts. Adler, Andrew Hughes und Seay verstehen dies als einen Hinweis auf eine Art, den Fauxbourdon zu praktizieren, die anders ist als die der Engländer und der Franzosen (und daher italienisch). Doch in einer sehr sorgfältigen, beinahe Satz für Satz vorgehenden Analyse der Passage und ihres Inhalts sowie der damit verbundenen Musikbeispiele, die den cantus firmus als Unterstimme des dreistimmigen Satzes ausweisen, zeigt Park, dass dies die Beschreibung einer lediglich anderen, englischen Herangehensweise an den Fauxbourdon (bzw. Faburden) ist. Tatsächlich sind alle Beschreibungen des Fauxbourdons und des Gymels in Guilielmus' Traktat, wenn richtig gelesen, Beschreibungen der englischen Praxis. Die melodische Ähnlichkeit einiger seiner Beispiele mit dem italienischen Laude, die von Seay

konstatiert wurde, würde einem englischen Ursprung von Guilielmus nicht widersprechen, da die melodische Oberfläche des Laude etwas ist, das jeder einigermaßen begabte Komponist leicht übernehmen konnte. Die Musikbeispiele in beinahe allen Editionen und Diskussionen weisen Transkriptionsfehler auf (einschließlich Kopierfehler in der Quelle selbst), mit dem Ergebnis, dass einige von ihnen im Sinne des begleitenden Textes nicht mehr nachzuvollziehen sind oder dass ihre Deutung erschwert wird. Die einzige Ausgabe, in der alle Beispiele korrekt transkribiert und erklärt und Abschreibfehler ausgewiesen und korrigiert wurden, ist die von Park.

Zusätzlich zum zwei- und dreistimmig improvisierten Kontrapunkt beschreibt Guilielmus, wie man nicht nur einen »*contratenor altus*«, sondern auch einen »*contratenor bassus*« hinzufügt und damit zu einem vierstimmigen Satz gelangt, der in seiner Intervallstruktur der Praxis des Fauxbourdons verwandt bleibt. Doch in diesen Beschreibungen spricht er deutlich von einem Kontrapunkt, der über einer Vorlage improvisiert wird. Dies deutet ein weiteres Mal darauf hin, dass der Traktat sich wohl ausschließlich an Sänger richtete, ihnen die Werkzeuge an die Hand gab, um die Notationswerte, Proportionen und Mensurzeichen, denen sie in notierter Polyphonie begegnen konnten, richtig zu deuten, wie auch alle Regeln, die sie brauchten, um drei- und vierstimmige, relativ einfache polyphone Sätze auf einem vorgegebenem cantus firmus zu improvisieren, einschließlich cantus firmi, die nicht notwendigerweise dem cantus planus entnommen waren.

Literatur G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie, in: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 98, 1881, 781–814 • H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, 2 Bde. in 5 Teilen, Lpz. 1904–1913; bes. Bd. 1.2: Die Musik des Mittelalters, Lpz. 1905 und Bd. 2.1: Das Zeitalter der Renaissance, Lpz. 1907 • M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, Strbg. 1936 • J. Handschin, Eine umstrittene Stelle bei Guilielmus Monachus, in: *IMSCR* IV. Kgr. Ber. Basel 1949, Kassel 1949, 145–149 • H. Besseler, Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der altniederländischen Musik, Lpz. 1950 [überarbeitete Edition, hrsg. von P. Gülke, Lpz. 1974] • Ders., Art. Fauxbourdon, in: *MGG* 3 (1954), 1889–1897 • M. Bukofzer, Art. Gymel, in: *MGG* 5 (1956), 1139–1146 • E. Trowell, Faburden and Fauxbourdon, in: *MD* 13, 1959, 43–78 • E. Trumble, Fauxbourdon. An Historical Survey, Brooklyn 1959 • Ders., Authentic and Spurious Faburden, in: *RB* 14, 1960, 3–29 • E. Apfel, Nochmals zum Fauxbourdon (Faburden) bei Guilielmus Monachus, in: *Mf* 19, 1966, 284–88 • A. M. Busse Berger, Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution, Oxd. 1993 • H.-O. Korth, Art. Fauxbourdon, in: *MGG* 2S 3 (1995), 379–392 • B. Trowell, Art. Fauxbourdon, in: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Alejandro Enrique Planchart

Bernhard Haas**Die neue Tonalität****Lebensdaten:** geb. 1964**Titel:** Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon**Erscheinungsort und -jahr:** Wilhelmshaven 2004**Textart, Umfang, Sprache:** Buch, 99 S., dt.

Die sogenannte Tonfeld-Theorie des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon (1926–2000) erklärt die harmonischen bzw. tonalen Bedeutungen von Tönen und Klängen durch deren Zugehörigkeit zu spezifischen Tonvorräten (Tonfeldern). Simon entwickelte sie in Auseinandersetzung mit der Musik Béla Bartóks und verstand sie als eine – gegenüber der Funktionstheorie – angemessenere Methode der harmonischen Analyse. Die Arbeit an einer (englischsprachigen) Publikation seiner Theorie hat Simon nicht abgeschlossen. Da das Typoskript derzeit nicht eingesehen werden kann, ist über den Inhalt und den Vollendungszustand nichts Näheres bekannt.

Bernhard Haas war im Zeitraum von 1994 bis 2000 (Theorie-)Schüler von Albert Simon und durfte zahlreiche Analysen und Analyse-Diagramme kennenlernen. Sein Buch entstand aus der Absicht heraus, die Theorie Simons einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Dabei geht er – im Analyseteil seines Buchs – hinsichtlich der theoretischen Ansprüche an die Tonfeld-Theorie über Simons eigene Intentionen einer harmonischen Theorie hinaus. Zudem zieht er durch die Begrenzung des Gültigkeitszeitraums »von Schubert bis Webern« eine historische Dimension in die Theorie ein (Simon hielt seinen Ansatz bis zurück in die Barockzeit für gültig).

Zum Inhalt • Das Buch gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil, der allein auf Informationen und Eindrücken aus dem Unterricht bei Simon fußt, erläutert die Grundbegriffe der Tonfeld-Theorie, im zweiten Teil ergänzt Haas die theoretischen Ausführungen durch eigene Analysen, die den Einsatz der Methode an relativ kurzen Kompositionen von unterschiedlicher historischer Provenienz (Franz Schubert, Charles-Valentin Alkan, Franz Liszt, Anton Webern, César Franck und Arnold Schönberg) vorführen.

Tonfelder sind strukturierte Tonvorräte, die innerhalb von Kompositionen in vielfältiger Weise verwirklicht werden können, bspw. als unmittelbare Tonfolgen oder Zusammenklänge. Die drei Tonfeld-Typen, von denen Simon ausgeht, unterscheiden sich durch ihren Aufbau und heißen »Funktion«, »Konstrukt« und »Quintenreihe« (S. 11, 19, 27). Die »Funktion« entspricht melodisch einer Halbton-Ganzton-Skala. Sie besteht – strukturell betrachtet – aus vier (Grund-)Tönen im Kleinterzabstand plus deren Oberquinten und enthält daher je vier Dur- und Molldreiklänge,

Dominantseptakkorde und weitere standardisierte Akkordbildungen im Kleinterzabstand. Ihr Name verdankt sich Simons Anspruch, den Riemann'schen Funktionsbegriff durch zyklische Vollständigkeit zu Ende zu denken: Funktional äquivalent zu C-Dur sind nicht nur wie bei Riemann c-Moll, a-Moll, A-Dur, Es-Dur und es-Moll, sondern auch Fis-Dur und fis-Moll. Die drei möglichen Transpositionsstufen der Funktion können – wenn es die analysierte Komposition zulässt – als Tonika, Dominante und Subdominante betrachtet werden.

Ein »Konstrukt« besteht aus drei Tönen im Großterzabstand plus deren Oberquinten. Unter den möglichen Akkordfolgen, die aus einem Konstrukt gebildet werden können, finden sich die am wenigsten traditionellen Relationen (beispielsweise D-Dur – b-Moll). Darüber hinaus empfand Simon die sechs Töne eines Konstrukts als einander zugewandt und gegenüber der Umgebung abgegrenzt. Diesem Eindruck verdankt das Tonfeld den jüngeren Namen »Konstruktion« (so die wörtliche Übersetzung des ungarischen Wortes) ebenso wie den älteren »Komplement«.

»Quintenreihen« bestehen aus drei bis neun Tönen, die eine lückenlose Folge von reinen Quinten bilden (je nach Anzahl der beteiligten Töne differieren die Namen: Triton, Tetraton usw.). Im Gegensatz zu den beiden anderen Tonfeldern gibt es hier keinen Begriff von Vollständigkeit. Stattdessen werden die Intervalle zwischen den Extremtönen, durch die sich eine Quintenreihe von allen jeweils kürzeren unterscheidet, als charakteristisch erfahren (so enthält ein Hexaton [bspw. *c-g-d-a-e-h*] zwischen erstem und letztem Ton eine kleine Sekunde [hier *c-h*], die in keiner kürzeren Quintenreihe, also Triton, Tetraton und Pentaton, vorkommt). Das Fluktuieren zwischen Quintenreihen mit unterschiedlicher Größe, aber partiell identischen Tönen gehört zu den strukturellen Prozessen, die in vielen Kompositionen zu finden sind.

Die Erläuterung der Grundbegriffe geschieht bei Haas nüchtern technisch, sie betrifft neben dem geschilderten Aufbau v. a. die möglichen Arten, wie Tonfelder satztechnisch aufgeteilt werden können. Das Kapitel über die Verhältnisse der Tonfelder zueinander stellt vorzugsweise Schnittmengen und standardisierte Verfahren des Übergangs zwischen Tonfeldern unterschiedlicher Typen vor.

Die Analysen im zweiten Teil bestehen zur Hauptsache aus einem komplexen Diagramm, das gelegentlich durch kleinere Diagramme ergänzt und mit knappen Worten kommentiert wird. Die Analysen sollen das Potenzial der Tonfeld-Analyse zur Formanalyse aufzeigen. Daher nehmen sie die jeweilige Komposition vollständig in den Blick, d. h. es werden sämtliche vorkommenden Töne im Sinne der Tonfeld-Theorie eingeordnet. Um die

Tonfeld-Analyse als eine Form der Werkanalyse betreiben zu können, wird sie von Haas (wie bereits von Simon) als Schichtenanalyse betrieben, bei der zwischen hintergründigen Tonfeldern, die das Formganze artikulieren, mittelgründigen und vordergründigen von entsprechenden Reichweite unterschieden wird. Die Töne einzelner Tonfelder können somit über weite Strecken verteilt sein. Regeln der Prolongation oder des Auskomponierens, wie man sie von Heinrich Schenker her kennt, sind allerdings nicht erkennbar. Als ein wichtiges Formprinzip, das v. a. in den jüngeren der untersuchten Kompositionen eine Rolle spielt, erscheint die zweifache, aber je unterschiedliche komplementäre Ergänzung mehrerer Tonfelder zur Zwölftönigkeit. In Schönbergs Klavierstück op. 19 Nr. 6 schließen sich (über das Stück verteilt) zwei Konstrukte und vier Tritone zu zwei Zwölftonfeldern zusammen.

Kommentar • Im Bericht von Haas lässt Simons Theorie Einflüsse von anderen ungarischen Musiktheoretikern erkennen. Das Tonfeld »Funktion« erinnert an Ernő Lendvais Achsensystem, die authentischen und plagalen Schritte, die beim Übergang zwischen unterschiedlichen Funktionen entstehen, kennt man in ähnlicher Form von Zoltán Gárdonyi. Auch Richard Taruskin und Richard Cohn haben Strukturen beschrieben, die den Simon'schen Tonfeldern entsprechen. Die Tonfeld-Theorie unterscheidet sich von den anderen genannten daher nicht durch die Begriffe, sondern durch den theoretischen Anspruch, mit den Tonfeldern »eine bis jetzt unbekannte Rationalität in den Werken ans Tageslicht« zu fördern, und durch die Schichtenanalyse, die es auf beinahe unendlich vielfältige Weisen erlaubt, Tonfelder als »in der Komposition enthalten« aufzuzeigen (S. 9).

Das Buch ist in allen Teilen von lakonischer Kürze. Zentrale musiktheoretische Prämissen, etwa »vom Werk als Ganzem auszugehen«, allein solche Behauptungen als sinnvoll zu erachten, »die nur im jeweiligen Werk gelten«, oder »die Bestimmung der Wirkung bestimmter angegebener Töne im Werk« (S. 82) als eigentliches Ziel der Analyse zu erklären, werden am Ende auf nicht einmal einer Seite angedeutet. Dahinter steht die Grundhaltung, dass nur wenige Worte notwendig sind, wo es wesentlich drauf ankommt, »ein Tonfeld in der Komposition« (S. 82) zu hören.

Das wissenschaftliche Interesse an der Tonfeld-Theorie, das durch *Die neue Tonalität* ausgelöst wurde, verdankt sich u. a. einem Desiderat, das bereits David Lewin und Cohn zu theoretischen Reflexionen herausforderte, nämlich die komplizierten harmonischen Verhältnisse in der Musik des späten 19. Jahrhunderts als eigenständig und nicht als Abweichung von der traditionellen Harmonik zu erklären. Simons Ansatz beabsichtigt darüber hinaus, die harmonischen Phänomene als Teilmomente einer neuen Tonalität zu begreifen – eine Intention, die durch nichts

deutlicher wird als durch die Tatsache, dass Haas zur Analyse u. a. Schönbergs »atonales« Klavierstück op. 19 Nr. 6 sowie die zwölftontechnischen Variationen op. 27 von Anton Webern gewählt hat.

Literatur M. Polth, Atonalität und musikalischer Zusammenhang in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 3. Ein Beitrag zur Theorie der Tonfelder von Albert Simon, in: JbSIMPK 2008/09, Mz. 2009, 87–121 • B. Haas, R. W. – Venezia de Franz Liszt, avec une introduction à la théorie d'Albert Simon, in: Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur / Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique. Kgr.Ber. Paris / Stuttgart 2007, hrsg. von B. Haas und Br. Haas, Hdh. 2010, 375–396 • K. Bodamer, Albert Simon – ein ungarischer Autor, in: ZGMTH 8, 2011, 335–349, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/639.aspx>> • B. Haas, Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon, in: ZGMTH 8, 2011, 299–334, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/640.aspx>> • M. Polth, Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen, in: ZGMTH 8, 2011, 225–265, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/645.aspx>> • Ders., Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon, in: ZGMTH 8, 2011, 365 ff., <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/648.aspx>>

Michael Polth

Alois Hába

Neue Harmonielehre

Lebensdaten: 1893–1973

Titel: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1927

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVIII, 251 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wien 1978 • München 1979 • München 1994 • Übersetzungen: M. S. Battan, Alois Hába's »Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystem«, Bd. 2: New Theory of Harmony of the Diatonic, the Chromatic, the Quarter-tone, the Third-tone, the Sixth-tone, and the Twelfth-tone Systems, Diss. Univ. of Rochester 1980 [Digitalisat: SML] • Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, de cuartos, de tercios, de sextos y de doceavos de tono, úbs. von R. Barce, Madrid 1984 • Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustav, úbs. von E. Herzog, Jinočany 2000

Der tschechische Komponist Alois Hába ist in erster Linie als Verfechter von Mikrointervallkompositionen und athematischer Musik bekannt, die von ihm selbst als »befreite Musik« bezeichnet wurde. Seine innovativen Tonsysteme erweitern das Halbtonsystem um Viertel-, Fünftel- und Sechstel-Tonintervalle; gleichzeitig verzichtet Hába in seinen Kompositionen auf motivische Arbeit: »Ich habe mich persönlich konsequent für die nicht thematische Polyphonie entschieden und fasse die Leiter als konstruktive Grundbasis auf« (S. 50). Die auf diese innovativen Ton-

systeme zurückgehenden Kompositionen sollten dem Publikum durch neukonstruierte Musikinstrumente vermittelt werden. Neben seiner kompositorischen Arbeit verbreitete Hába seine Ideen u.a. durch seine pädagogische Tätigkeit am Prager Konservatorium (1923–1925) und organisatorische Aktivitäten, die dazu beitrugen, dass Werke der »neuen Musik« an Prager Bühnen aufgeführt wurden.

Fast von Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit an hat Hába seine Kompositionen mit Texten begleitet, in denen er die Kompositionsprozesse erläutert, ihren allgemeinen Gestus charakterisiert und die Werke so einem breiteren Kreis zu vermitteln suchte. Während seine ersten theoretischen Texte, die nach 1922 entstanden sind (z. B. *Harmonische Grundlagen des Vierteltonsystems* [orig. *Harmonické základy čtvrttónové soustavy*], Prag 1922; oder *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*, übers. von J. Löwenbach, Wien 1925 [orig. *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, Prag 1925]), v. a. als Verteidigung der neuen Tonsysteme formuliert waren, werden in der späten *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems* (1942–1943; nach dem tschechischen Autograph 2007 ins Deutsche übersetzt) nicht nur seine theoretischen Konzepte zusammengefasst, sondern es wird auch das eigene kompositorische Werk erläutert. Hábas berühmteste theoretische Arbeit ist seine bereits 1925 abgeschlossene und 1927 auf Deutsch publizierte *Neue Harmonielehre*.

Zum Inhalt • Der Autor widmet sich im ersten Abschnitt den »melodischen und harmonischen Grundlagen des diatonischen und chromatischen Tonsystems« (S. 1–134), im zweiten Abschnitt »den melodischen und harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems« (S. 135–198) und anschließend den übrigen Mikrointervallreihen (»Melodische und harmonische Grundlagen des Drittel-, Sechstel- und Zwölftonsystems«, S. 199–251). Im Vorwort versucht der Autor seinen Ausgangspunkt historisch zu verorten und bezieht sich dabei v. a. auf tschechische Theoretiker (František Zdeněk Skuherský, Leoš Janáček, Vítězslav Novák) sowie auf die Werke von Arnold Schönberg (zusätzlich verweist Hába auch auf die altgriechische Musiktradition, auf Gioseffo Zarlino, Jean-Philippe Rameau und Hugo Riemann). Seine eigene Harmonielehre beschreibt er als »Synthese und Erweiterung in bezug auf die praktische musikalische Gestaltung« (S. XII) derjenigen theoretischen Ideen, die bei seiner Vorgängergeneration angelegt sind; damit positioniert er sich als Erbe der tschechischen Musiktradition.

Um Prinzipien freier schöpferischer Spontaneität zu betonen, ordnet Hába das traditionelle Verständnis syntaktischer Regeln akkordischer Verbindungen einer indivi-

duellen kreativen Auswahl von Akkordverbindungen unter. So formuliert er in der Abteilung »Die wichtigsten Gesetze der harmonischen Logik«: »Jeder Zwei- und Mehrklang läßt sich zu jedem anderen Zwei- und Mehrklang in Verbindung bringen« (S. 93). Anstelle akkordischer Verbindungen beschreibt der Autor zunächst Konstruktionsmöglichkeiten von Mehrklängen. Er verbietet im Voraus keinen von ihnen, erlaubt sind also alle Harmonien und akkordischen Konstruktionen. Zentral ist die Idee der Vertauschbarkeit der horizontalen Linien in die Vertikale, d. h. es gelten gleiche Prinzipien für Melodien und Akkorde. Akkordische Gestalten entstehen durch die freie Wahl der Töne einer bestimmten Reihe; die Tonqualität der neuen Musik entsteht nach Hába durch die Reihung scharfer Dissonanzen.

Eine konkrete Empfehlung des Autors betreffen Dreiklänge mit einer kleinen Sekunde: »Diese Klänge (in enger und in breiter Lage) sind die wesentlichsten Bestandteile der ›Klangneuheit‹ der zeitgenössischen Musik« (S. 98). Die Konstruktionsregel erlaubt es, unterschiedliche Töne in jede beliebige Oktave zu transponieren. Dieses Prinzip erweitert Hába um andere Gestalten, wenn er postuliert, dass nicht nur jeder Ton des Quintakkords und Septakkords, »sondern daß auch jeder Ton der Nonenakkord-, Undezimenakkord- und Terzdezimenakkord-Konstruktionen [...] als unterster Ton (nach der älteren Benennung als Baßton) der genannten Konstruktionen aufgefaßt und aufgestellt werden kann« (S. 35).

Die Akkordkonstruktion resultiert auch aus der unterschiedlichen Konzeption von Tonalität, Polytonalität und Atonalität. In der Tonalität beruht musikalischer Zusammenhang auf der Kohärenz eines aus der Tonleiter generierten Akkordsystems. Dabei können die Akkorde aus der Parallelbewegung der Stimmen innerhalb der Skala resultieren. Die zweite und dritte Stimme wird hier als eine Umkehrung der ursprünglichen C-Dur Tonart verstanden.



Nbsp. 1: A. Hába, *Neue Harmonielehre*, S. 15, Nr. 7

Polytonalität wird zum Prinzip der Reihentransposition in Beziehung gesetzt:



Nbsp. 2: A. Hába, *Neue Harmonielehre*, S. 17, Nr. 13

Atonalität entsteht durch solche Dreiklänge, die durch Übereinanderschichtung dreier verschiedener Tonarten zustande kommen, die sich weder durch Umkehrung noch durch Transposition aufeinander beziehen.



Nbsp. 3: A. Hába, *Neue Harmonielehre*, S. 17, Nr. 11

Wie aus dem Obigen hervorgeht, ist die herausgehobene Bedeutung der Tonart oder Reihe eines der wichtigsten Momente von Hábas *Neuer Harmonielehre*. Im Rahmen der Zwölftonchromatik und im Hinblick auf das Prinzip der Symmetrie bildet Hába 581 Tonarten, die sich durch die Anzahl der Töne (Reihen von fünf, sechs oder elf Tönen) und der Intervallbeziehungen voneinander unterscheiden. Die Anzahl dieser Reihen ist noch nicht definitiv und könnte vergrößert werden. In diesem Zusammenhang macht Hába auf die ungewöhnliche Schönheit und charakteristische Färbung von Reihen aufmerksam. Er beruft sich auf modale Besonderheiten der Volksmusik, die v. a. von Novák und Janáček genutzt wurden, und erwähnt auch deren Interesse an der »griechischen Leiter« (hier sind Kirchentonarten gemeint), das ein Resultat »des intensiveren Studiums des mährischen und slowakischen Volksliedes« gewesen sei (S. 58). Die Reihe (Modalität) verleiht in diesem Verständnis Musik eine spezifizierende Charakteristik, weil sie eine lokale Besonderheit enthält, die zu dem Kolorit des Orts gehört und der Musik die erwünschte Färbung gibt. Hába macht auch auf die Möglichkeit aufmerksam, traditionelle tonal-harmonische Beziehungen durch neue Regeln zu ergänzen. In dieser Hinsicht spielt die »Tonzentralität« eine wichtige Rolle. Der Autor entwickelt eine eigene Lösung der Organisation des zwölftönigen (chromatischen) Materials, konzipiert als Beziehung der Töne und Akkorde zu einem zentralen Ton. Auch in diesem Fall hat der Ton als ein Beziehungsschwerpunkt die Funktionsbedeutung eines zentralen Akkords (Tonika), und diese Rolle ist durch die Verhältnisse zu umliegenden (benachbarten) Akkorden und Tönen ausgedrückt. Das bedeutet, übersetzt in die Sprache von Hábas Theorie, dass ein beliebiger Akkord auf jeder Stufe der chromatischen Reihe möglich ist und dass diese Stufe (Ton) zum Tonzentrum für die zugehörigen Akkorde werden kann.



Nbsp. 4: A. Hába, *Neue Harmonielehre*, S. 28, Nr. 36

In späteren Texten wie *Harmonische Grundlagen des Zwölftonsystems. Thematischer und athematischer Musikstil* [orig. *Harmonické základy dvanáctitónového systému. Tematický a netematický hudební sloh*], in: *Tempo* 17, 1937/38, S. 129 f., 141–143 erweitert Hába diese Verfahren. Als Tonzentren gelten nicht nur einzelne Töne, sondern auch »Tonhaufen«, die die Haupttöne um eine kleine Sekunde

ergänzen. Möglichkeiten von Akkordkonstruktionen, die für das diatonische und chromatische System gelten, sind ebenso für alle anderen Mikrintervallsysteme (Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystem) gültig.

Kommentar • Im Vorwort des Buches benennt Hába die Motivation, die ihn zum Schreiben der *Neue Harmonielehre* geführt hat: »Hätte ich die Harmonielehre nicht geschrieben, so würde mir niemand glauben, daß meiner Musik eine bewußte und eindeutige Ordnung zugrunde liegt« (S. XV). Hába nimmt die Position eines reflektierenden Komponisten ein, der auf die aktuelle Kompositionspraxis zu reagieren und gleichzeitig Prinzipien seines eigenen Schaffens zu vermitteln sucht. Skeptisch gegenüber normativ begründeten Lehrbüchern konzipiert Hába seine *Harmonielehre* v. a. als eine Lehre über die Akkordbildung. Seine Herangehensweise ist in erster Linie weder historisch noch präskriptiv, sondern eklektizistisch: Hába versucht zu zeigen, wie Komponisten aktuell komponieren können. Bedeutung gewinnt Hábas Arbeit auch durch ihre Bezugnahme auf die historische Situation, insbesondere durch die Beziehung zum Werk Schönbergs. Vieles von dem, was bereits von Schönberg in seiner *Harmonielehre* (Wien 1911) ausgesprochen wurde, wird bei Hába modifiziert wiederverwendet. Einerseits polemisiert Hába gegen viele dieser Gedanken, andererseits beruft er sich gleichzeitig auf sie. So bezieht sich Hába bspw. auf die angebliche Aussage von Schönberg, dass »jeder Klang berechtigt ist, als musikalisches Gestaltungsmaterial« (S. 111) aufzutreten. Gleichfalls reagiert Hába auf Schönbergs Arbeit mit zwölf Tönen, wenn er zum einen schreibt: »Die Grundgestalt (im Schönbergschen Sinne) ist schon ein Kunstgebilde, der Leiterkonstruktion entnommen« (S. 25), und zum anderen: »Aus den leitereigenen Tönen jeder der 581 Leitern kann man viele Grundgestalten (im Schönbergschen Sinne) aufstellen und unzählige Melodien gewinnen« (S. 124).

Literatur K. Risinger, *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček [Führende Persönlichkeiten in der modernen tschechischen Musiktheorie. Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček], Prag 1963 • R. Frisius, Vorwort, in: A. Hába, *Neue Harmonielehre*, Wien 1978, I–XV • J. Menke, *Harmonielehren* ›nach‹ Hugo Riemann, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 263–280 • L. Spurný, *Harmonie v nesnážích. Několik poznámek k Hábově ›Neue Harmonielehre‹* [Harmonie in Schwierigkeiten. Kommentare zu Hábas ›Neue Harmonielehre‹], in: *Hudební věda* 44/3–4, 2007, 261–288 • Ders., Was ist neu an Hábas *Neuer Harmonielehre*?, in: *ZGMTH* 4, 2007, 323–328, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/264.aspx>>

Lubomír Spurný

August Halm

Harmonielehre

Lebensdaten: 1869–1929

Titel: Harmonielehre

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1900

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXXI, 128 S., dt.

Quellen/Drucke: Letzter Neudruck: Berlin 1944

Die Reihe seiner Buchpublikationen eröffnete der Musikästhetiker, Reformpädagoge und Komponist August Halm im Jahr 1900 mit einer *Harmonielehre*. Die kurze Schrift ist über weite Strecken rezipierend angelegt und vermengt harmonische Begriffe und Erklärungen Hugo Riemanns mit dialektischen Argumentationen Moritz Hauptmanns. Im Zentrum steht eine Analyse der »Urform« (S. 5) aller Musik: der Kadenz I-IV-V-I. Die ihr zugrunde liegenden Prinzipien werden am Beispiel von Dur entwickelt und anschließend auf Moll übertragen. Eigene Kapitel widmen sich daraufhin der Modulation sowie dem Orgelpunkt. Die harmonischen Sachverhalte werden an eigens entworfenen Akkordsätzen wie auch an Literaturbeispielen (u. a. von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven) demonstriert.

Zum Inhalt • Den Ausgangspunkt von Kapitel I »Das dur-Geschlecht« bildet eine Diskussion der Dreiklangskonsonanz, Halms »Axiom der Harmonie« (S. 6). Der Durdreiklang lasse sich zwar in seine Intervallbestandteile zerlegen, könne allerdings nicht aus diesen »künstlich« zusammengesetzt werden: Seine Bestandteile hätten »ihren Sinn erst durch ihre Beziehung zum Ganzen« (S. 7). Als »Axiom der Bewegung« (S. 15) definiert Halm den Quintfall. Für seine stimmführungstechnisch korrekte Darstellung seien klangverknüpfende Liegetöne von großer Bedeutung. Entlang ihrer wechselnden »Intervall-Bedeutung« zögen sich die übrigen Stimmen von einem Akkord zum nächstfolgenden (S. 18 f.). Den Mitvollzug dieser Wechsel begreift Halm als unbewusste »geistige Tat, die über das bloße, tote Anhören des Dreiklangs« hinausreiche (S. 19). Anstoß zum natürlichen Quintfall gebe die leittonige Dreiklangsterz: Sie trage den »Trieb und Keim der Bewegung« in sich (S. 26). Aus beiden Axiomen setzt Halm die Kadenz I-IV-V-I zusammen. Sie erschaffe als höhere Einheit und »Konsonanz sublimarer und tieferer Art« (S. 15) die Tonart. Letztere sei nicht das Ergebnis einer einfachen Addition von Teilen, sondern Resultat einer spezifischen Klanggeschichte, die Halm anknüpfend an Hauptmann als Prozess der »Entzweigung« einer Tonika beschreibt (S. 30 f. und 35). Im Hinblick auf diesen Prozess tragen die Bausteine der Kadenz im Sinne Riemanns unterschiedliche logische Bedeutungen (S. 15 und 29).

Die Tonleiter erklärt Halm als melodische Anordnung der Elemente von Kadenz und Tonart (S. 36 f.). Jeder Ton der Skala bzw. einer beliebigen Melodie habe in direkter oder indirekter Weise »seine natürliche Beziehung zu einem Dreiklang« (S. 37). Die Möglichkeiten indirekter Bezugnahme werden als Durchgang, Vorhalt, Wechselnote, verzerrender Vorschlagston und Vorausnahme konkretisiert. Ähnlich wie dreiklangsfremde Töne »akkordliche« Dissonanzen schaffen, erzeugen leiterfremde (chromatische) Töne »tonartliche« Dissonanzen. Sie können als künstliche Leitöne Einzug in eine Tonart halten, ohne diese zu zerstören (S. 54). Die chromatische Verkomplizierung in der Alterationsharmonik des 19. Jahrhunderts begreift Halm als gewollten Ausdruck gesteigerter Bewegung: Die mit Leitönen überhäuften Akkorde sollen den »Zwang« ihrer »Lösung nach einer bestimmten Richtung« in sich tragen (S. 57). Nebendreiklänge sind im Sinne Riemanns scheinkonsonant (S. 59). Halm unterscheidet zwei Möglichkeiten ihres Gebrauchs: Zum einen könne ein Nebendreiklang »auf einen der beiden Hauptdreiklänge, deren Kombination er ist, bezogen werden, und zwar auf denjenigen, welchen wir dem Rhythmus nach erwarten« (S. 62), zum anderen könne er den eine Terz höher stehenden Hauptdreiklang funktional vertreten (S. 63). Ein eigener Abschnitt widmet sich dem Dominantseptakkord. Die Hinzufügung der kleinen Septime schaffe einen weiteren Leitton, der die natürliche Dominanteigenschaft des Durdreiklangs, seinen Drang zur Fortschreitung im Quintfall, bestärke (S. 64).

Der Kadenz als logischem Gefüge stellt Halm die Sequenz als einer »eigentlich un- oder gegenharmonischen, [und nur] äußerlich logischen Bildung« gegenüber. Sie beraube die Akkorde »ihrer natürlichen Bedeutung« (S. 66). Zuvor hatte Halm bereits die fallende Bewegung im Quintenzirkel als »rein mechanische« kritisiert (S. 35).

Kapitel II »Das moll-Geschlecht« rezipiert Riemanns dualistische Erklärung des Molldreiklangs. Das Problem der nur gedanklich existenten Untertonreihe sowie der Widerspruch zwischen Grund- und Hauptton im Molldreiklang werden offen eingestanden (S. 75). Den Molldreiklang begreift Halm ebenso als »Tendenz«: Seine Dreiklangsterz strebe abwärts (S. 75). Durch Spiegelung aller harmonischen Verhältnisse gelangt Halm zur reinen Moll-Kadenz i-v-iv-i. Für die Darstellung von Moll sei dagegen die »gemischte« Kadenz i-iv-v-i gebräuchlich (S. 76). Ihr stehe als analoge Bildung in Dur die Folge I-iv-V-I gegenüber (S. 77). Aufgrund der variablen Skalenstruktur weise das Stufensystem in Moll einen größeren Klangvorrat auf und beheimate als neuen Klangtyp den übermäßigen Dreiklang (S. 79).

In Kapitel III, überschrieben »Modulation und Übergang«, unterscheidet Halm den »Übergang« als »zielbewusstes Beschreiten« einer neuen Tonart von der »Modulation«

als »freieres Spiel mit Möglichkeiten«. Letztere sei v. a. für Durchführungen kennzeichnend (S. 89). Ein Tonartwechsel geschehe durch Umdeutung von Akkorden, entweder nach ihrer »tonartigen« Bedeutung allein oder nach ihrer »tonartigen und harmonischen Qualität zugleich«, d. h. durch enharmonische Verwechslung und Umprägung ihrer »Tendenz« (S. 90). Seit Beethoven falle im Speziellen auch der »künstlichen Terzverwandtschaft« (S. 99) eine große Bedeutung für die Verbindung entlegener Tonarten zu. Die Auffassung beliebiger Töne als Leittöne ermögliche schließlich vagierende chromatische Klangfolgen, in denen das »Tonartgefühl und -bedürfnis« (S. 101) weitestgehend suspendiert sei.

Kapitel IV (»Das Beharrungsvermögen«) interpretiert das satztechnische Phänomen des Orgelpunkts als äußerlichen Ausdruck des Festhaltens an der Tonart. Kapitel V (»Anhang«) behandelt schließlich noch in Kürze abgeschwächte Kadenzformen (Trug-, Plagal- und Halbschluss), modale Skalen (Kirchentonarten), allgemeine Satzregeln sowie den Dominantseptnonakkord.

Kommentar • Wenngleich die *Harmonielehre* in erster Linie ein propädeutisches Lehrwerk darstellt, werden in ihr bereits ästhetische Grundansichten artikuliert, die auf Halm analytische Hauptwerke der 1910er- und 1920er-Jahre vorausweisen. In Analogie zur tonalen Einheit der Kadenz wird Halm später nach der formalen Einheit insbesondere der Sonatensatzkompositionen Beethovens fragen und dabei zu einer allgemeinen Vorstellung von musikalischer Logik gelangen. In der Wahl physikalischer wie biologischer Sprachbilder, in der Auffassung von Klängen primär als »Tendenz« und »Trieb« von Bewegungen sowie in der gesteigerten Empfindlichkeit für dynamische Prozesse antizipiert die *Harmonielehre* bereits zentrale Aspekte der späteren psychologistischen Musiktheorie Ernst Kurths.

Literatur M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, Lpz. 1853 • H. Riemann, Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik (1872), in: Präludien und Studien, hrsg. von dems., Lpz. 1896 [Nachdruck: Hdh. 1967], Bd. 3, 1–22 • L. A. Rothfarb, August Halm. A Critical and Creative Life in Music, Rochester 2009

Patrick Boenke

Jacques Samuel Handschin Der Toncharakter

Lebensdaten: 1886–1955

Titel: Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie
Erscheinungsort und -jahr: Zürich 1948

Text, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 436 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Mit einem Vorw. von R. Stephan, Darmstadt 2¹⁹⁹⁵

Handschins Buch *Der Toncharakter* stellt sich im Untertitel als *Eine Einführung in die Tonpsychologie* vor. Diskutiert werden die Grundfragen eines Forschungsprojekts, das der Philosoph Carl Stumpf 1883 mit dem ersten Band seiner *Tonpsychologie* inaugurierte und nach dem Erscheinen des zweiten von vier geplanten Bänden 1890 unfertig liegen ließ. Der Ausdruck »Tonpsychologie« statt »Musikpsychologie« besagt, dass die Untersuchung nicht dem empirischen Musikerleben (etwa der Bedeutung von Musik beim Autofahren) gilt, sondern den Grundlagen der Musik. Mit seinem Terminus »Tonpsychologie« trug Stumpf dem antiken Gedanken Rechnung, dass ein Wissensgebiet von seinem ersten Element her aufzuschlüsseln sei. Für die Musik ist dieses Element der Ton.

Zum Inhalt • Nach Stumpfs *Tonpsychologie*, Erich Moritz von Hornbostels *Melodischer Tanz* (1903) und Ernst Kurths *Musikpsychologie* (Berlin 1931) stellt Handschins *Toncharakter* die vierte Generation der Auseinandersetzung mit der *Lehre von den Tonempfindungen* (Braunschweig 1863, 1913) des Physiologen Hermann von Helmholtz dar. Für Stumpf bildet die Gewinnung eines musikalischen Begriffs von Konsonanz den Ansatzpunkt; Hornbostel fragt, wie aus isolierten Tonelementen das Ganze einer melodischen Gestalt entstehen kann, und Kurth beantwortet diese Frage durch eine Theorie des Musikerlebens, die er (mit einem Wortspiel) als »Willenlehre« von der Helmholtz'schen »Wellenlehre« unterscheidet. Der Mediävist Handschin, der diese Auseinandersetzungen mit Helmholtz als zunehmend irrationalistisch empfindet (vgl. S. 312), geht – inspiriert von Stumpfs *Geschichte des Consonanzbegriffs* (München 1897) – auf den Rationalismus der pythagoreischen Musiktheorie zurück, also auf die Situation vor der Herrschaft der Dreiklangsharmonik und vor dem Maßnahmen an der Obertonreihe. Damit bezieht er sich kritisch auf Helmholtz' Auffassung der Geschichte der Musiktheorie als eines kumulativen Verlaufs. Handschin findet eine eigene Figur für das Verhältnis von Systematik und Geschichte: Er stützt sich auf historische Modelle, insbesondere auf die Tonlehre Guidos von Arezzo, und er lässt 1948 gleichzeitig mit dem *Toncharakter* sein Buch *Musikgeschichte im Überblick* erscheinen, das auch theoretische Überlegungen zum Verlauf der Musikgeschichte enthält.

Helmholtz erblickt die »Basis der Musik« im Tonhöhenverlauf: »Die melodische Bewegung ist Veränderung der Tonhöhe in der Zeit« (1913, S. VII und S. 416). Bereits Hornbostel betrachtet diese Definition als eine Reduktion der Musik auf ihre physikalische Außenseite; durch seine Kategorie »Tonigkeit« wendet er den Aspekt der Auffassung, des subjektiven Ergreifens der Phänomene, gegen Helmholtz ein. Handschins Präzisierung dieses Einwands sei an einem Beispiel erläutert: Wenn eine Melodie sich am

Ende von 8 und von 16 Takten zur Dominante wendet (um einen Doppelpunkt für den Eintritt des Refrains zu bilden), dann verwandelt sich der bisherige Tonikaquintton in den Grundton der Dominante. Diese funktionale Verwandlung des Tons ist gewiss eine »melodische Bewegung«; dennoch ändert sich nur seine Umgebung (die vierte Stufe der alten Tonika wird zum Leitton erhöht) und seine Auffassung, nicht aber seine Tonhöhe.

Hugo Riemanns Funktionenlehre ist die allgemein bekannte Form solcher Veränderungsmöglichkeit (vgl. S. 260). Handschin verallgemeinert deren Grundgedanken: Der Ton ist »Toncharakter«, sofern er eine Stelle in einem Bezeichnungssystem einnimmt, durch die er auch unter Absehung von der Tonhöhe vorgestellt und festgehalten werden kann. Er weist darauf hin, dass die beiden Aspekte Tonhöhe und Systemstelle nicht nebeneinander herlaufen, sondern ineinander verwoben sind: Musikalisch konstituierte Töne treten als Tonhöhen in eine hörbare Erscheinung, die nur über die *eine* Dimension des Höher und Tiefer verfügt und dadurch jene Ordnungsvorstellung einer Leiter mit fixen Sprossen nährt, welche Helmholtz' Definition der Melodie zugrunde liegt. Die Erzeugungsregeln für musikalische Töne sind aber vielfältig: Wie gezeigt wird, konvergieren sie nicht in der Vorstellung einer Leiter – sie laufen noch nicht einmal auf die Vorstellung eines geschlossenen Tonvorrats hinaus (vgl. S. 44–53). In einer ersten Annäherung lässt sich sagen, dass der Ausdruck »Toncharakter« den musikalisch aufgefassten oder hervorgebrachten Ton in hoher Allgemeinheit bezeichnen soll. Hornbostel hatte den Ausdruck »Toncharakter« zur Bezeichnung der »Gesamteigenschaft« des Tons vorgeschlagen (vgl. Artikel zu Hornbostel, *Das räumliche Hören* und *Psychologie der Gehörerserscheinungen* in diesem Handbuch); Handschin benennt damit die musikalisch zentrale Eigenschaft des Tons. Hornbostel hatte in seinem Begriff für die musikalisch zentrale Eigenschaft des Tons, der »Tonigkeit«, im Wesentlichen nur zwei Auffassungsmöglichkeiten vorgesehen; Handschin erweitert diesen Ansatz.

Folgende Überlegung kann auf dieses Auffassen der Töne hinführen: Wenn man sich beim Singen nicht auf einen Rezitationston beschränken will, muss man eine Mehrzahl von Tönen bestimmen. Die meisten Menschen können aber Töne nicht wie Farben etwa als Hellrot oder Dunkelblau bestimmen und memorieren, sondern sie nur gegeneinander bewerten. Dabei ergeben sich die Dimension des Höher und Tiefer der Töne und ihre verschieden großen Abstände. Manche Abstände qualifizieren sich für das Ohr: die Konsonanzen. Aus ihnen hebt sich ein Einzelfall heraus: die Oktave. Ihre Töne stimmen trotz großen Abstands auf solche Weise überein, dass man merkwürdi-

gerweise geneigt ist, von zwei Auftritten desselben Tons zu sprechen. Die Abstufung der konsonanten Tonpaare nach Graden des Zusammenpassens liegt also nicht parallel zu der Abstufung der Töne nach Abständen der Tonhöhe. Versucht man, die Konsonanzen anzuordnen, so findet man, dass die Oktave durch eine Quinte und eine Quarte restlos ausgefüllt wird, man findet den Ganzton als das Übertreten der Quinte über die Quarte, und man findet die Möglichkeit, durch eine Schrittfolge von Quinten aufwärts und Quartan abwärts den Oktavraum weitgehend zu strukturieren. Von der Einfaltung in die Oktave zunächst abgesehen, nennt man diese Schrittfolge die Quintenreihe. Man kann sie als offene Reihe darstellen:

$$(\frac{3}{2})^0 - (\frac{3}{2})^1 - (\frac{3}{2})^2 - (\frac{3}{2})^3 \dots$$

Man kann sie auch symmetrisch anordnen:

$$\dots (\frac{3}{2})^{-3} - (\frac{3}{2})^{-2} - (\frac{3}{2})^{-1} - (\frac{3}{2})^0 - (\frac{3}{2})^1 - (\frac{3}{2})^2 - (\frac{3}{2})^3 \dots$$

Formuliert man diese Figur mit den geläufigen Notennamen, so ergibt sich:

$$f - c - g - d - a - e - h$$

Was Handschin »Toncharakter« nennt, ist die Bezeichnung der Position eines Tones in dieser Quintenreihe (S. 7). Mit ihr gewinnt man für die Organisation der Töne eine dritte Dimension nach der Dimension der Tonhöhe mit ihren Abständen und nach der Dimension der konsonanten Tonpaare mit ihrem unmittelbaren Zusammenpassen. Die Dimension der Toncharaktere ist zu der Tonhöhendimension und zu den Dimensionen der direkten konsonanten Tonbeziehungen nach Oktaven und Terzen nicht einfach koordinierend hinzugesetzt. Vielmehr sind diese drei Dimensionen ineinander verflochten. Es ergibt sich eine mehrdeutige Situation: Ein konsonantes Intervall ist zugleich auch ein Tonhöhenabstand, ein bestimmtes Intervall ist als Relation verschiedener Toncharaktere noch genauer bestimmbar, das Verhältnis zweier Toncharaktere ist in einer melodischen Anfangssituation zunächst nur ein einfaches Intervall usw.

Eine Folge von Quinten und Quartan vermag den Oktavraum nur im Ansatz zu strukturieren, denn die Erschließung der Oktave durch Quinten und Quartan geht nicht vollständig auf. Vier Quintschritte verfehlen die große Terz; zwölf Quintschritte ragen knapp über die Oktave hinaus. Dieses Nicht-Konvergieren ist kein Fehler, der korrigiert werden müsste, sondern es ist das unverrückbare Indiz der Selbstständigkeit der verschiedenen Gliederungsprinzipien: Das pythagoreische Komma, die Differenz zwischen der Oktave und den zwölf Quintschritten, hält die Selbstständigkeit der Quintendimension gegenüber den Oktaven ebenso fest, wie das syntonische Komma, die Differenz zwischen der großen Terz und den vier Quintschritten, die Unmittelbarkeit der Terzbeziehung gegenüber den Quintschritten festhält. Ohne

die Kommata ließen sich die Gliederungsprinzipien restlos ineinander überführen – das Spiel der mehrfachen Beziehbarkeit unabhängiger Ebenen wäre zu einer bloßen Folge von Tonhöhendifferenzen banalisiert.

Um dieser Komplexität der Musik Rechnung zu tragen, hat Handschin die mehrfachen Beziehbarkeiten der Töne gegeneinander als situativ (durch Intonation) zu interpretierende »Durchkreuzung« offengelassen; dadurch ist der Toncharakter keine ganz eindeutige Kategorie (S. 25–31). Dies betrifft auch den Tonvorrat: Die Lehre von den Toncharakteren ist als eine Erzeugungsregel für musikalische Töne, nicht als Bestimmung eines geschlossenen Setzkastens verfügbarer Tonhöhen zu verstehen.

Handschin erörtert dieses komplexe Thema in vier Schritten: Der 1. Teil seines Buches diskutiert die Struktur, Bedeutung und Reichweite der Quintenreihe, der 2. Teil zeigt verschiedene Darstellungsformen dieser musikalisch belangvollen, qualitativen Struktur (Tonbuchstaben, Liniensysteme) und erklärt die philosophische Bedeutung der Tatsache, dass sie sich mathematisch, quantitativ, formulieren lässt. Der 3. Teil ist ein Forschungsbericht. Der 4. Teil vertieft die Fragestellung des 2., indem er das Verhältnis der Kategorien »Quantität« und »Qualität« in den verschiedenen Dimensionen des Hörbaren (z. B. Tonhöhe, Toncharakter, Klangfarbe, Intensität) untersucht. Anhand von Vergleichen des solcherart aufgeschlüsselten Hörbaren und des Sichtbaren wird die Signifikanz dieser Befunde erörtert.

Kommentar • Handschin hat in der pythagoreischen, den Gehörsinn und das Denken durch die mathematischen Proportionen verbindenden Tradition der Musiktheorie das interessanteste Modell für die Formulierung kategorialer Formen der musikalischen Wahrnehmung erblickt. Da der Ethnologe Hornbostel die Quintenähnlichkeit der Töne als universales Bauprinzip von Tonleitern betrachtete (Hornbostel 1913, S. 23), während ihre konstitutive Rolle in der Musiktheorie niemals ernstlich infrage stand (vgl. z. B. Riemann ²1921, S. 479 zu Jean-Philippe Rameau und S. 486 zu Johann Friedrich Daube), vertritt Handschin damit eine synthetische Position. Zu Handschins Pythagoreismus gehört aber auch ein Interesse an den Zahleneigenschaften, also an Strukturen, die gegeben sind, aber nicht der Welt der Physik und ebenso wenig der Welt unserer individuellen Vorstellungen angehören, sondern demjenigen, was Karl Popper die »Welt 3« nannte. Handschins Interesse an der Zahlhaftigkeit der Musik hat in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit von Mathematikern auf sich gezogen (Clampitt / Noll 2011).

Literatur E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, in: JbP 1912, Lpz. 1913, 11–23 • H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, Bln. ²1921 • M. Maier, Jacques Hand-

schins »Toncharakter«. Zu den Bedingungen seiner Entstehung, Stg. 1991 • Ders., Einleitung, in: Jacques Handschin, Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Aufsätze, hrsg. und eingeleitet von dems., Schliengen 2000, 7–43 • D. Clampitt und T. Noll, Modes, The Height-Width Duality, and Handschin's Tone Character, in: MTO 17, April 2011, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html#FN1REF>

Franz Michael Maier

Christopher F. Hasty

Meter as Rhythm

Lebensdaten: geb. 1947

Titel: Meter as Rhythm

Erscheinungsort und -jahr: Oxford 1997

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVIII, 310 S., engl.

In *Meter as Rhythm* bietet Christopher Hasty eine radikale Alternative zu den konventionellen gegensatzbetonten Darstellungen, die das Metrum (englisch: »meter«) als eine fixierte Reihe von Positionen oder Zeitpunkten begreifen, Rhythmus dagegen als vielfältige ausdrucksfähige Einheiten, die den Raum, den das Metrum darstellt, ausfüllen. Um diese Sichtweise infrage zu stellen, versucht Hasty, »Metrum ernst zu nehmen« (S. 292), indem es nicht als ein Behälter oder Rahmen, innerhalb dessen Rhythmen erscheinen, betrachtet wird, sondern selbst als ein aktiver, lebendiger rhythmischer Impuls. Dies beinhaltet eine Bevorzugung des Prozesshaften gegenüber dem Ergebnis, des Werdens gegenüber dem Sein und des qualitativen Wechsels gegenüber dem quantitativen Messen. Hasty's Konzeption ist stark beeinflusst von Alfred North Whitehead, der wie Henri Bergson behauptet hatte, dass es keine unveränderlichen Substanzen gibt und dass das Sein immer durch den qualitativen Fluss des Werdens bedingt wird. Mit der Auffassung, dass Metrum ein konstitutiver Prozess ist, weist Hasty die Ansicht zurück, Dauer wäre eine Abstraktion, die von den musikalischen Ereignissen, die sie konstituieren, losgelöst sei. Stattdessen wird Metrum definiert als ein »process whereby completed, durationally determinate events (not timepoints) can condition newly emerging events« (Hasty 1999, S. 283). Warum keine Zeitpunkte (»timepoints«)? Weil Hasty uns auffordert, diejenigen Ereignisse, die metrische Identität durch die Gesamtheit ihrer Temporal-Existenz (»durational existence«) definieren, als untrennbar von bzw. nicht reduzierbar auf und konstitutiv für Dauer zu betrachten.

Zum Inhalt • Hasty's Theorie gründet sich auf der Vorstellung einer Projektion von Dauer (»durational projection«). Eine Theorie von Projektion betrachtet Dauern als aktive Ereignisse. Ein Ereignis beginnt, und während es an-

dauert, ist seine Dauern-Identität (»duralational identity«) erst noch zu bestimmen; erst sobald es einem neuen Anfang Platz macht, ist es abgeschlossen (oder »Vergangenheit«), und es nimmt projektives Dauern-Potenzial an, das durch ein neues Ereignis möglicherweise aktualisiert wird. Somit hat ein Ereignis, solange es präsent ist, eine doppelte Identität: es ist bestimmt, da es begonnen hat, und unbestimmt, weil seine Identität noch nicht bekannt ist, da es sich immer noch im Prozess des Werdens befindet. Ein Anfang erzeugt also ein Potenzial für Dauer. Sobald eine Dauer endet, gibt es kein Werden mehr: das Ereignis ist geworden. Ende – definiert zweifach, als eine »Absicht« oder ein »Ziel« und als »Beendigung«, »Halt« oder »Grenze« – ist somit eine Verweigerung des Fortdauerns einer Aktivität, die der Beginn erzeugte. Die Absicht oder das Ziel des Werdens ist die Identität des Ereignisses; der Punkt, an dem es dem nächsten Ereignis Platz macht, ist der Punkt, an dem es endet oder aufhört. Daher zwei Definitionen von »Ende«: Eine Absicht, während das Ereignis im Werden ist; das Ende danach. Es ist der Beginn eines neuen Ereignisses, das das erste Ereignis »zur Vergangenheit macht« und dem ersten Ereignis seine Länge gibt. Dieses erste Ereignis kann dann sein Dauern-Potenzial (»duralational potential«) auf das neue Ereignis projizieren. Auf diese Weise sind beide Ereignisse ko-konstitutiv: Sobald das erste Ereignis endet, besitzt es projektives Potenzial, das dann auf das neue Ereignis bezogen wird.

Zweite Ereignisse können sich ebenso als Fortführungen verhalten, die an dem Werden eines Ereignisses, welches zuvor begonnen hat, teilnehmen (S.104). Das erste Ereignis ist Vergangenheit, aber »gegenwärtig« durch seine Implikationen für das Werden des neuen Ereignisses. Fortführung bedeutet eine Entscheidung, ein neues Ereignis nicht als einen neuen Anfang zu denken und daher das erste Ereignis nicht als Vergangenes. Im untenstehenden Beispiel (in Anlehnung an Hasty's Bsp. 9.5, S.109) gibt es ein neues Ereignis »R« (das dem ersten Ereignis Dauern-Bestimmtheit verleiht, welches dann als Dauern-Potenzial auf das neue Ereignis projiziert wird). Falls wir uns aber entscheiden, das neue Ereignis als Fortsetzung zu interpretieren, ergeben sich vielfache Schichten einer projektiven Aktivität (s. Abb. 1).

In diesem Beispiel sind Anfang und Fortführung auf mindestens einer Ebene als ein Ereignis konstruiert. Zu beachten ist: (1) Q' ist keine Weiterführung von Q; es ist eine Fortführung von Q für S (auf Taktebene), (2) Q' ist ein neuer Anfang von Q (auf der Ebene der halben Note), und (3) R' ist eine Fortsetzung von R (auf der Ebene der Viertelnote) und für Q'.

Sobald Anfang und Fortführung verstanden sind, präzisiert Hasty einige seiner Begriffe, um spezifische mu-

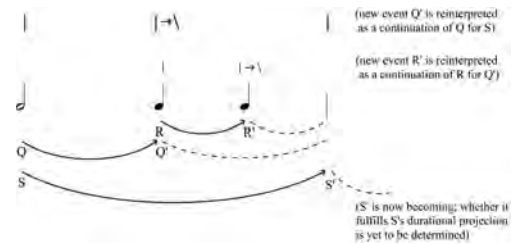


Abb. 1: C. F. Hasty, graphische Darstellung unterschiedlicher Interpretationen mehrerer musikalischer Ereignisse, *Meter as Rhythm*, in Anlehnung an S.109, Bsp. 9.5

sikalische Verhaltensweisen, die metrische Interpretation beeinflussen können, zu reflektieren. Von diesen ist der wichtigste »anacrusis« (S.120 ff.), eine besondere Art von Fortsetzung, die, statt zum Anfang zurückzuschauen, kognitiv mit dem nächsten Anfang verbunden ist. Ein anderes wichtiges Konzept ist »deferral«, das eine Aktion bezeichnet, die häufig im Dreiertakt auftritt, wo ein erwarteter neuer Anfang zu einer weiteren Fortführung eines gegenwärtigen Ereignisses umgeformt wird.

Hasty entfaltet die Implikationen seiner Theorie durch mehrere genaue Betrachtungen musikalischer Beispiele, von denen jedes einen besonderen Aspekt der Dauern-Projektion hinsichtlich seiner Anwendung auf das Metrum erläutert. In seiner Analyse der Courante aus Bachs Suite für Violoncello BWV 1009 fordert Hasty bspw. die gewöhnliche Auffassung von metrischer Identität heraus, indem er fragt, ob jeder $\frac{3}{4}$ -Takt (»bar«) der Courante im selben $\frac{3}{4}$ -Metrum (»measure«) steht. Eine Interpretation, die dieses suggeriert, sei (bestenfalls) unzureichend. Hasty demonstriert, wie die Besonderheiten der Ereignisse in jedem Takt aufgrund der resultierenden projizierenden bzw. projizierten Möglichkeiten wesentlich vielfältiger sind, als es eine traditionelle metrische Lesart gestatten würde. Dies wird deutlicher, wenn Hasty zwei Courante-Sätze miteinander vergleicht. In der Es-Dur-Courante (BWV 1010) werden die Kontraste von harmonischer Bewegung und harmonischem Stillstand als reale metrische Ereignisse interpretiert, und Hasty liefert Argumente für eine von der C-Dur-Courante (BWV 1009) radikal verschiedene metrische Interpretation und für unterschiedliche Interpretationen an unterschiedlichen Punkten in der Es-Dur-Courante selbst, basierend auf neuen projektiven Informationen, die während ihres Ablaufes hervortreten.

Nach einer detaillierten Beschäftigung mit Beethovens 1. Sinfonie erweitert Hasty die Reichweite seiner Theorie, um ihre Relevanz für chronologisch vor bzw. nach dem tonalen Repertoire entstandene Musik zu betrachten. In einer Analyse von Monteverdis *Ohimè, se tanto amate* beschreibt Hasty projektive Implikationen, die

eine Verschiebung des notierten Metrums suggerieren. Dies wird durch eine Verschiebung der Anacrusis erreicht (»anacrusic deferral«), die zwei voneinander abhängige Ereignisse ausdehnt und zum verschobenen nächsten Beginn führt.

/ \ (oder Anacrusis → Fortführung)

zu

/ \ (| → \) (neuer Beginn umgeformt als
Verschiebung [»deferral«])

In dieser anschaulichen Illustration wird aufgrund der projizierten Implikationen des ersten Paares erwartet, dass das dritte Ereignis ein neuer Anfang ist, doch dieses wird als eine Verzögerung, die auf einen neuen Anfang hindeutet, uminterpretiert. Da das neu wahrgenommene Ereignis Spuren des rhythmischen Charakters der ersten beiden Zweitakter enthält, wird diese Lesart unterstützt. Wenn gleich diese Art von Verschiebungen üblich ist, so muss doch hervorgehoben werden, dass es sich hier um eine projektive Aktion handelt – als Verzögerung der Fortsetzung, die die Erwartung eines neuen Beginns aufhebt –, welche die metrische Uminterpretation erzeugt.

Hastys Lesart dieser Passage macht den Nutzen einer Theorie von Metrik als Projektion deutlich. Wie Hasty häufig bemerkt, konzentrieren sich die meisten metrischen bzw. rhythmischen Theorien auf westliche Kunstmusik zwischen 1700 und 1900. Daher gibt es Grund zu der Annahme, dass sich diese Theorien nur unter Schwierigkeiten auf frühere oder spätere Musik anwenden lassen. Tatsächlich argumentiert Hasty, dass die traditionellen Theorien Metrum in solcher Weise zu einem Typus reduzieren, dass dies noch nicht einmal mit der Musik, die sie angeblich repräsentieren, übereinstimmt. Eine projektive Bestandsaufnahme von Metrum als Rhythmus, die auf eine fokussierte, einfühlsame Erfahrung mit der Musik als Klang, manifestiert in Zeit, zurückgeht, ist unabhängig vom Repertoire und denkbarerweise auf jede musikalische Erfahrung anwendbar. Eine Anzahl jüngerer Theoretiker hat begonnen, dies zu demonstrieren, indem sie »groove«-basierte populäre Musik (Attas 2015, Butterfield 2006) und diasporische westafrikanische Musik (Stover 2009) aus projektiven Perspektiven betrachtet.

Die letzten Kapitel von *Meter as Rhythm* wenden sich Zeitaspekten in der westlichen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts zu. Werke von Anton Webern, Milton Babbitt, Pierre Boulez und Witold Lutosławski werden sorgfältig hinsichtlich ihrer metrisch-projizierten Implikationen betrachtet, wobei viele perzeptive Herausforderungen in den Vordergrund gerückt werden. In der Analyse von Weberns Quintett op. 22 werden bspw. Verdichtungen und Beschleunigungen von Dauern als metrische Impulse ge-

deutet. Eine derartige Interpretation wird durch tonale, klangliche, das Register betreffende und gestische Phänomene begünstigt, die in ihrer Gesamtheit zusammengekommen Dauern repräsentieren, die nuancierte metrische Störungen verraten – wie z. B. eine verspätet eintretende erwartete Fortsetzung.

Kommentar • Während das Problem einer performativen Interpretation in Hastys Theorie ständig implizit vorhanden ist, wird sie in der Webern-Analyse in den Mittelpunkt gestellt (außerdem in Aspekten der Bach-Analyse). Eine derartige Analyseperspektive, die komplementär zur Hörer-Orientierung steht, welche den größten Teil von Hastys Darstellung lenkt, hat viel dazu beigetragen, die Vorwürfe der Subjektivität zu mildern. Hasty geht nicht sehr weit in der Entfaltung eines Dialogs zwischen Interpretation bzw. Produktion und Erfahrung bzw. Rezeption, aber dort wird zweifellos ein weites fruchtbares Gebiet für zukünftige Forschung liegen.

Wie viele (selbst verständnisvolle) Kritiker angemerkt haben, ist Hastys Buch aufgrund der Dichte seiner philosophischen Stringenz und der Neuartigkeit seiner Konzepte sehr anspruchsvoll. Einen gewinnbringenden Zugang zu Hastys Theorie bietet sein Austausch mit Justin London (London 1999, Hasty 1999). Londons Kritik fußt auf logisch-philosophischen und kognitiven Kriterien, und während Londons Bedenken überzeugend sind, dass kognitive Studien gezeigt hätten, dass Hörer auf metrische Impulse so reagieren, als seien diese ein Raster, durch welches Rhythmus konstruiert wird, ist seine philosophische Argumentation weniger schlüssig. Die unzutreffende Charakterisierung einiger von Hastys Schlüsselkonzepten hat Hasty zum Anlass genommen, die schwierigeren Aspekte seiner Theorie zu erläutern. Seine weiteren Studien umfassen u. a. einen ausführlichen Essay über das Ereignishafte musikalischer Erfahrung (Hasty 2010) und das geplante Buch *Thinking with Rhythm*.

Literatur C. Hasty, Just in Time for More Dichotomies. A Hasty Response, in: MTS 21/2, 1999, 275–293 • J. London, Hasty's Dichotomy, in: ebd., 260–274 • M. Butterfield, The Power of Anacrusis. Engendered Feeling in Groove-Based Musics, in: MTO 12/4, 2006, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.4/mto.06.12.4.butterfield.html>> • C. Stover, A Theory of Flexible Rhythmic Spaces for Diasporic African Music, Diss. University of Washington 2009 • C. Hasty, If Music Is Ongoing Experience. What Might Music Theory Be. A Suggestion from the Drastic, in: Musiktheorie | Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven, hrsg. von T. Janz und J. P. Sprick, ZGMTH Sonderausgabe, 2010, 197–216, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/546.aspx>> • R. Attas, Form as Process. The Buildup Introduction in Popular Music, in: MTS 37/2, 2015, 275–296

Chris Stover

Robert S. Hatten**Musical Meaning in Beethoven****Lebensdaten:** geb. 1952**Titel:** *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation***Erscheinungsort und -jahr:** Bloomington 1994**Textart, Umfang, Sprache:** Buch, XVIII, 349 S., engl.**Quellen / Drucke:** Neudruck: mit einem Vorw. von D. Lidov, Bloomington 2004

Musical Meaning in Beethoven ist ein Ansatz zur Analyse und Hermeneutik von Beethovens Spätwerk, der einen der wichtigsten Erträge von Musiksemiotik und Musiktheorie im ausgehenden 20. Jahrhundert darstellt. Das Buch entwirft eine erkenntnistheoretische und methodologische Begründung einer Stiltheorie, geht aber mit seiner musikhermeneutischen Zielsetzung und den neuen Theorieelementen der Markiertheit (»markedness«), der Topik (»topics«) und der Tropierung (»troping«) weit über den Rahmen einer Stilanalyse hinaus.

Zum Inhalt • Hattens Ansatz beruht auf dem Dreischritt »Markiertheit, Korrelation, Interpretation« und bietet damit eine Lösung für drei musiksemiotisch grundlegende Fragen: Was ist unter dem Begriff der musikalischen Bedeutung zu verstehen? Wie entwickeln sich komplexe, stilistische Codes? Wie lässt sich eine hermeneutische Pragmatik auf der Basis syntaktischer und semantischer Systeme entfalten? Mit der Markiertheit überträgt Hatten eine linguistische Kategorie in die Musikanalyse, die ein sprachlich-kognitives Grundphänomen beschreibt: Unterscheidungen werden häufig in binäre, aber asymmetrische Oppositionen gefasst, in der eine Seite spezieller charakterisiert und daher markiert ist. So sind fast alle Genderattributionen markierte Oppositionen, die allerdings wandelbar sind. Das englische »woman« z. B. ist markiert, da es allein Frauen bezeichnet, während mit dem unmarkierten »man« bis vor einigen Jahrzehnten unhinterfragt alle Menschen gemeint sein konnten. Musik ist auf der Basisebene in Skalen und Akkorden und nicht in binären Relationen artikuliert (vgl. im Vorw. von Lidov 2004, S. X). Doch lassen sich in tonaler Musik viele binäre Oppositionen finden bzw. analytisch und – dies ist grundlegend für Hattens Ansatz – werk-, stil- und repertoirespezifisch herausarbeiten, allen voran das dichotome Verhältnis von Dur und Moll. Im Unterschied zum pauschalen, unmarkierten und alle nicht-tragischen Ausdrucksbereiche wie das Heroische, Pastorale und Komische umfassenden Dur, vermittelt Moll beständig, so Hatten, das Tragische und ist deshalb markiert (vgl. S. 36). Solche festen Korrelationen von expressiven, markierten Oppositionen wie Nicht-Tragisch / Tragisch mit musikalisch-strukturellen, ebenfalls markierten Oppositionen wie Dur /

Moll können dann Codes in Personal- und Epochenstilen generieren. Auf diese Weise erhält Hatten ein Modell von musikalisch-expressiver Bedeutung als Markiertheitskorrelation. In Personalstilen wie dem von Beethoven können sich so Bedeutungssysteme ausprägen, die von Werk zu Werk zu einem Stilwachstum beitragen (»style growth«, S. 32). Die Interpretationsebene entsteht dann, wenn diese Korrelationen im Wechselspiel mit hermeneutischen Hypothesen und Intuitionen ausdifferenziert werden.

Anhand des langsamen, dritten Satzes von Beethovens Sonate op. 106 (*Hammerklavier*) stellt Hatten eine exemplarische Interpretation vor. Sie wird geleitet von der übergreifenden hermeneutischen Hypothese einer expressiven Anlage vom »tragic-to-transcendent« (S. 28; »Tragischen zum Transzendenten«). Analytische Ansatzpunkte sind strukturell-formale Besonderheiten, die sich als Markiertheitsrelationen reformulieren lassen (z. B. die Wahl der Tonart fis-Moll, die syntaktische Dehnung der ersten Themengruppe, die modulatorische Aufhellung des Themas nach Fis-Dur in der Reprise und seine Transzendierung nach G-Dur in der Coda). Es wird jedoch deutlich, dass weitere Theoriebausteine notwendig sind, um eine Hermeneutik semiotisch zu fundieren. Dafür werden klassische Ansätze der Literaturtheorie und der musikalischen Topik nach Leonard Ratner zu einem System expressiver Gattungen (»expressive genres«) kombiniert, das generell für Beethovens Musik gelten soll. Traditionelle triadische Einteilungen von hohem, mittlerem und einfachem Stil und von Lyrik, Epik und Dramatik werden zu – wiederum markierten – Oppositionen arrangiert (so können der tragische und der Buffo-Stil als markiert gedeutet werden im Unterschied zum unmarkierten, mittleren, galanten Stil). Es entsteht eine dreistufig-zweigliedrige Matrix (hoch-mitteln-einfach zu Dur-Moll), in der die expressiven Gattungen Heroisch-Episch, Pastoral, Komisch, Triumphierend, Transzendent und Tragisch verortet werden können. So kann die Klaviersonate op. 101 insgesamt als Prototyp der Pastoral-Gattung interpretiert werden, wobei die Einzelsätze und -themen pastorale Stilmischungen oder Kontraste präsentieren. Hier wird ein drittes Theorieelement deutlich: Kontrastierende oder bislang unverbundene stabile Korrelationen können neu miteinander verknüpft werden und dadurch neue Bedeutungen hervorbringen. Hatten nennt dieses Prinzip Tropierung und weist ihm eine gleichermaßen zentrale Rolle in der Bedeutungskonstitution von Musik zu, wie Metaphern sie für die verbalen Sprachen haben (vgl. S. 161–172).

Kommentar • Hattens Ansatz steht modellhaft für eine analytisch begründete Musiktheorie, die durch eine Übertragung linguistischer Kategorien die erkenntnistheoretisch hohe Schwelle zu einer wissenschaftlich begründeten

Musiksemantik überwindet. Die wechselseitige Integration zwischen Strukturanalyse und Hermeneutik über das Scharnier der markierten Korrelationen und die Ausdifferenzierung durch die Verbindung von Werkperspektive (»strategic interpretation«) und Stilwissen (»stylistic correlation«) zeichnen Hattens Ansatz aus. Sie trennen ihn scharf von der Beethoven-Hermeneutik traditioneller, inhaltsästhetischer Art in der Nachfolge von Arnold Schering ebenso wie von der Anfang der 1990er-Jahre gleichzeitig florierenden Deutungsforschung der New Musicology. Ironischerweise gilt das weniger für die konkreten Deutungsergebnisse. Die expressive Bedeutung der »Entsagung« (»abnegation«) im Sinne von »tragischem, durch verzichtende Akzeptanz veredeltem Schmerz« (»tragic grief ennobled by resigned acceptance«, S. 165), die sich bei Hatten zu einer biographisch begründeten Formel für das gesamte Spätwerk verfestigt, bestätigt überkommene Topoi der Beethoven-Rezeption, auch wenn Hatten versucht, die Idee der Entsagung literarhistorisch bei Goethe zu lokalisieren. Ähnliches gilt für die Grundbedeutung des Tragischen, die auf der Mikroebene (z. B. von Akkordfolgen und Motiven) und Makroebene (von Charakteren gesamter Sätze oder Werke) sehr pauschal verwendet wird und gesetzt erscheint. Alternativen wie z. B. die Idee des Melancholischen im zeitgenössischen Kontext werden nicht in Betracht gezogen (vgl. Wald-Fuhrmann 2010). Innovativ ist *Musical Meaning in Beethoven* aber durch seine mit linguistisch-semiotischer Logik kontrollierte, fundierte und nuancierte satztechnische Stilanalyse, z. B. unterschiedliche Durterzverdopplungen als markierter, semantisch interpretierbarer Ausdruck des Warmen, Süßen und Tröstenden (vgl. S. 52). Die begrenzte hermeneutische Originalität ist wenig verwunderlich. Im Unterschied zur poststrukturalistischen Semiotik hat Hatten kein Interesse an der Dekonstruktion von semantischen Oppositionen, sondern an ihrer Grundlegung. Die Linie zur klassischen Semiotik von Charles S. Peirce und zu Umberto Eco's Theoriesynthese ist hier noch ungebrochen. Als innovativster Theoriebaustein hat sich die Idee der Tropierung erwiesen. Für das wachsende musiktheoretische Interesse an der Metapher (vgl. Thorau 2013) leistete Hatten, analytisch und methodisch, Pionierarbeit. Hatten baute sein Konzept später unter Erweiterung des Repertoires und unter Hinzufügung der breit definierten, hermeneutisch orientierten Kategorie der Geste aus (Hatten 2004).

Literatur R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Mozart, Beethoven, Schubert, Bloomington 2004 • M. Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800, Kassel 2010 • C. Thorau, *Sounding Mappings, klingende Projektionen. Metapherntheorie als musikologisches Reflexionsmodell*, in: *Die Metapher als »Me-*

dium« des Musikverstehens, hrsg. von B. Enders, J. Oberschmidt und G. Schmitt, Osnabrück 2013, 271–284

Christian Thorau

Josef Matthias Hauer

Vom Wesen des Musikalischen

Lebensdaten: 1883–1959

Titel: Vom Wesen des Musikalischen

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig und Wien 1920

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 66, [4] S., dt.

Quellen / Drucke: Autograph: Awn, F91. Hauer. 605 Mus • Edition: Josef Matthias Hauer. *Vom Wesen des Musikalischen*. Grundlagen der Zwölftonmusik, hrsg. von V. Sokolowski, Berlin 1966, 15–99 • Josef Matthias Hauer. *Schriften. Manifeste. Dokumente*, hrsg. von J. Diederichs, N. Fheodoroff und J. Schwieger, Wien 2007 [DVD-Rom], 85–129 und 85/2–II [Faksimile]

Die allgemeine historische Bedeutung der ästhetischen wie musiktheoretischen Studie *Vom Wesen des Musikalischen*, die unter Mitarbeit des Philosophen Ferdinand Ebner (1882–1931) entstand, basiert weniger auf dem inhaltlichen Stellenwert der im Text enthaltenen Aussagen, sondern vielmehr auf der Tatsache, dass die Schrift als erste Publikation Fragen der Zwölftonmusik konkret behandelt sowie das Prinzip der Zwölftonreihe (»atonale Melodie« genannt) definiert: »daß innerhalb einer gewissen Tonreihe sich kein Ton wiederholen und keiner ausgelassen werden darf« (S. 53). Das »Wesen des Musikalischen« besteht für Hauer in der von jeglicher tonalen Strebendenz befreiten und nur aus gestischer Intervallbewegung bestehenden atonalen Melodie. Somit wird Zwölftonmusik als visionär idealisierter Gegenentwurf zur traditionellen europäischen Kunstmusik proklamiert.

Zum Inhalt • Zentral für die Schrift ist der Begriff »Klangfarbe«, den Hauer ganz konträr zu dessen traditioneller Bedeutung als gleichsam ästhetisch-geistige Färbung eines Intervalls definiert, wenn es vom materiellen Geräusch, von Timbre losgelöst ist: »Das Intervall an sich und für sich macht auf uns einen rein musikalischen, einen Farben-Eindruck« (S. 14). Vielfach nimmt Hauer explizit Bezug auf die *Farbenlehre* von Johann Wolfgang von Goethe (Stuttgart 1808/10), legt dessen Farbenkreis auf den Quintenzirkel und verbindet Tönhöhen, Tonarten sowie Intervalle mit Farben, emotionalen Stimmungen und Szenerien. Hieraus entwirft er die Systematik einer »Klangfarbenlehre« (S. 43 bis 53), die Kreuztonarten mit Gelbtönen (alle in Dur: C, G), Orange- und Rottönen (D, A, E, H) bis hin zu Violett (Fis / Ges) und B-Tonarten mit Grün- (F, B) und Blautönen (Es, As, Des / Cis) bis Violett (Ges / Fis) assoziiert (vgl. auch Abb. D, Anh., o. S.). Die Quintfortschreitung innerhalb der Systematik bewirkt farbliche und charakterliche Ähnlich-

keiten bei Quart- und Quintbeziehungen, Komplementarität bei Tritonusabständen sowie ein Auftreten von kontrastierenden Farben und Eigenschaften bei Tonhöhen bzw. Tonarten im Halbtonabstand. Molltonarten werden zu meist als Trübung der jeweils entsprechenden grundton gleichen Durtonarten angesehen.

Der Grundgedanke einer zwölftönigen Musik wird daraufhin aus der ästhetischen Forderung nach einer »Klangfarbentotalität« abgeleitet. Schon einige Kapitel zuvor trat Hauer für die von ihm aufgrund perfekter Intervalläquivalenz als vollendet angesehene gleichschwebend temperierte Stimmung als Gegenmodell zu Stimmungssystemen auf Grundlage ganzzahliger Proportionen ein: »Die Totalität, die Unendlichkeit aber auch Insichgeschlossenheit des Geistes, braucht also wieder etwas Analoges in der Physis, um sich offenbaren zu können. Dieses Analoge ist hier der Kreis, die gleichschwebende Temperatur« (S. 26). In weiterer Folge (S. 30 ff. und S. 53–63) entwickelt er das Postulat der von ihm zu dieser Zeit noch als »atonale Musik« bezeichneten Zwölftonmusik, als deren Wurzel er die monodische Reihe (»atonale Melodie«) auffasst. Sie verkörpere, im Gegensatz zur klangfarblichen Einseitigkeit natur- und geräuschhafter Tonalität, das von ihm vertretene ästhetische Ideal einer vergeistigten, rein intuitiven Musik auf Grundlage aller möglichen Intervallfolgen im Rahmen der gleichschwebenden Temperatur. Wenngleich die Atonalität in diesem Traktat bereits antithetisch zur europäischen Musik insbesondere der Klassik und Romantik gesetzt wird, so wird Letztere, anders als in späteren Texten (etwa *Deutung des Melos*, Leipzig 1923, oder *Vom Melos zur Pauke*, Wien 1925), hier noch nicht explizit entwertet und verworfen.

Kommentar • Grundlage dieses umfangreichsten Musiktrakts von Hauer ist eine 1918 im Selbstverlag herausgegebene Schrift *Über die Klangfarbe* (Wien), die hier erweitert und überarbeitet wurde. Weitere Textübernahmen, v. a. hinsichtlich der Überlegungen zur »Klangfarbentotalität«, stammen aus den sogenannten *Musikerbriefen*, die als Rundschreiben an seine Schüler im Frühjahr 1919 entstanden sind (Diederichs / Fheodoroff / Schwieger 2007, S. 55–83). Substanziell neu hinzugekommen ist im *Wesen des Musikalischen* insbesondere die Ableitung des Zwölftongedankens.

Während Hauer Goethes *Farbenlehre* intensiv rezipiert, wird auf bekannte Traktate zum Thema Tonartencharakteristik nicht eingegangen. Inhaltliche Berührungspunkte mit Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806, postum) oder etwa Johann Matthesons entsprechenden Darstellungen in *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) sind zwar vorhanden, beschränken sich jedoch entweder auf All-

gemeinplätze oder scheinen in konkreten Details eher zufällige Überschneidungen zu sein.

Obgleich Hauers Klangfarbenlehre systematisch durchkonstruiert ist, bleibt sie in Bezug auf die Argumentationslinie teilweise deshalb missverständlich, weil aufgrund ihrer Vermischung von Tonarten, Tonhöhen und Intervallen bisweilen unklar ist, in welchem Sinne der Begriff »Klangfarbe« jeweils konkret zu verstehen ist. Denn tatsächlich werden nicht allein Intervalle mit Farben assoziiert, sondern es wird ein regelrechtes Beziehungsgeflecht aus Farben, Tonarten (also eigentlich Tonalitäten), Tonhöhen, Intervallen und jeweils charakteristischen Stimmungsmerkmalen usw. ausgebreitet, das womöglich, je nach Perspektive, einmal absolut (z. B. bei Tonarten) und einmal relativ (z. B. bei Intervallen) betrachtet werden müsste. Bezeichnenderweise ist auch das entsprechende Kapitel mit »Charakteristik der Intervalle (Tonarten, Klangfarben)« (S. 43) mehrdeutig überschrieben.

Widersprüchlichkeit zeigt sich auch in der nur punktuellen Auseinandersetzung mit Arnold Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie: Diese lehnt Hauer ab, da sie die Rolle von Timbre innerhalb einer Melodie übersteigere. Er selbst sucht das Entgegengesetzte, nämlich eine Loslösung vom »Klang(farb)lich-Geräuschhaften« durch Destillation des »Intervallisch-Gestischen«: »Das Intervall [...] erfordert also das möglichste Wegräumen des Gegenständlichen von selbst, um nicht, gehemmt durch den Widerstand der Materie, über Geräusche zu holpern und stolpern« (S. 30). Schließlich adaptiert er Schönbergs Bezeichnung »Klangfarbenmelodie« für eine die Totalität der Klangfarben durchlaufende Melodie, worunter er eine von Klangfarbe (im Sinne von Timbre) völlig »befreite« (!) atonale Melodie (Zwölftonmelodie) versteht. Diese begreift er allerdings gerade nicht als eine Totalität der Klangfarben im Sinne einer Totalität der Intervalle, sondern eben der zwölf Töne.

Literatur A. Schönberg, Harmonielehre, Wien ³1922 • H. Pfrogner, Die Zwölfordnung der Töne, Wien 1953 • M. Lichtenfeld, Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer, Rgsbg. 1964 • W. Szmolany, Josef Matthias Hauer, Wien 1965 • H. U. Götte, Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren, Kassel 1989

Dominik Šedivý

Josef Matthias Hauer Vom Melos zur Pauke

Lebensdaten: 1883–1959

Titel: Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1925

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 22 S., dt.

Quellen / Drucke: Autograph: AWn, L1.UE.175 Mus • Neudruck: Berlin-Lichterfelde²1966 • Edition: Josef Matthias Hauer: Schriften. Manifeste. Dokumente, hrsg. von J. Diederichs, N. Fheodoroff und J. Schwieger, Wien 2007 [DVD-Rom], 203–215, 203–II

Als erste von drei geplanten Abhandlungen zur eigenen Zwölftontheorie verfasste Hauer im Juli 1925 diese Arnold Schönberg gewidmete Schrift in Form eines Interviews. Darin trägt er ästhetische wie weltanschauliche Standpunkte vor und beschreibt grob seine kompositorische Arbeitsweise. Bedeutung erhält *Vom Melos zur Pauke* durch die Informationen zur Hauer'schen Tropenlehre, wenngleich diese knapp und oft nur andeutungsweise geliefert werden: So werden die 44 Tropen, komplementäre Hexachordpaare, und einige Grundbegriffe der Tropenlehre («widergleiche Tropen», «Tongeschlechter») vorgestellt; außerdem finden sich Angaben, die eine Rückrechnung der 44 Tropen auf alle Permutationsmöglichkeiten der zwölf Töne (12!) und damit den Nachweis der Existenz von genau 44 Tropen ermöglichen. Kompositionstechnische Angaben bleiben allerdings sehr vage.

Zum Inhalt • Die elf Fragen, welche den äußeren Rahmen der Schrift bilden, lauten: 1. »Gibt es eine rein tonale Musik?« (S. 7); 2. »Was verstehen Sie unter *Melodie*?« (S. 7); 3. »Gibt es eine rein atonale Musik?« (S. 9); 4. »Warum nennen Sie Ihre Musik atonal?« (S. 10); 5. »Wo setzt Ihre Phantasie beim Arbeiten ein?« (S. 10); 6. »Wie fangen Sie es praktisch an bei Ihren Kompositionen?« (S. 11); 7. »Ist Ihr Tonsystem schon ausgebaut und kann man es schulgemäß erlernen?« (S. 12); 8. »Worin liegt das Wesentliche Ihrer Arbeitsmethode?« (S. 14); 9. »Haben sich beim Deuten der Bausteine schon gewisse Regeln ergeben?« (S. 15); 10. »Wollen Sie dem Statischen zuliebe das rhythmisch scharf Pointierte, den Affekt aus der Musik ausschalten?« (S. 20); 11. »Warum schreiben Sie eigentlich für Orchester, wo Sie doch selbst sagen, dass eine rein atonale Musik nur auf einem atonalen, wohltemperierten Instrument gespielt werden kann?« (S. 22).

Die Antworten auf die Fragen Nr. 1–6 (S. 7–12) wiederholen in erster Linie Anschauungen zu musikalischen Dichotomien (u. a. »Melos« und »Rhythmus«), wie sie sich bereits in früheren Texten, etwa *Vom Wesen des Musikalischen* (Leipzig 1920) oder *Deutung des Melos* (Leipzig 1923), finden: Hauer fasst Rhythmus als Inbegriff tonalen Denkens auf, bringt ihn mit Ton bzw. Geräuschhaftigkeit, Körperlichkeit, Eros, Affekt und Subjektivität in Beziehung, wobei er seinen kulturellen Wert zugleich als gering einschätzt. Demgegenüber steht das von ihm idealisierte Melos in engster Verbindung mit Atonalität (im Sinne einer völligen Äquivalenz aller zwölf Töne), Intervall, Vergeistigung, Ethos und Objektivität, durchaus auch im metaphysischen

Sinn. Reinste Form dieser Musik sei die einstimmige Zwölftonmelodie – daraus erklärt sich die Prominenz der Monodie in Hauers frühen Zwölftonwerken. Hauer zufolge lässt sich alle Musik zwischen diesen beiden Extrema (»Pole der Musik«) von Rhythmus/ Tonalität einerseits und Melos/ Atonalität andererseits verorten.

Zentral sind die Ausführungen zu den Fragen Nr. 7–9 (S. 12–20). Hier werden die 44 Tropen, nach denen alle Reihenmöglichkeiten eingeteilt werden können, vorgestellt, beschrieben und in einer Grafik (»Tropentafel«, S. 12) abgebildet. Mithilfe der Tropen überschaut und kontrolliert Hauer Intervallbeziehungen im gesamten chromatischen Raum: »Früher mußten sich die Komponisten für Haupt- und Nebentonarten *entscheiden*, heute hat sich das noch verfeinert durch die Tropen. [...] Die gesamte Satztechnik der Zwölftonmusik klammert sich an die *Lehre von den Tropen*, die ein intensives Studium erfordert« (S. 11 f.). Des Weiteren werden kurz die acht »widergleichen Tropen« (Tropen mit strukturell identischen, aber zueinander transponierten Hälften, S. 14) sowie die »Tongeschlechter« (Transpositionsmöglichkeiten, S. 13 f.) erläutert. Die Kenntnis jener vier Tropen mit weniger als zwölf Tongeschlechtern (d. h. Tropen mit sozusagen begrenzten Transpositionsmöglichkeiten in Bezug auf die Tritonus-, Großterz-, Kleinterz- oder Ganztonachse) ermöglicht die Ableitung von insgesamt 924 existierenden Tongeschlechtern, woraus wiederum die Anzahl aller Reihenmöglichkeiten errechenbar wird ($924 \times 6! = 12!$). Dadurch wird die Zahl von 44 Tropen belegbar. Ferner wird der Begriff »Baustein« als Beschreibung für die kleinste Einheit innerhalb eines Stücks, in der das chromatische Total (Zwölftonaggregat) einmal enthalten ist, eingeführt und erläutert (S. 14 f., Frage Nr. 8). Notenbeispiele liefern erste Andeutungen zu Hauers Verfahren der Reihenrotation (S. 15), der freien »Bausteintechnik« (S. 16), der »Nachklangtechnik« (Reihenharmonisierung durch das Liegenlassen von Tönen, ebd.) und der in der 1926 erschienenen Schrift *Zwölftontechnik* (Wien) eingehender beschriebenen »ersten Kanontechnik« (S. 17). Eine tatsächliche Erläuterung tropentechnischer Kompositionsverfahren bleibt der Autor hier allerdings schuldig.

Kommentar • Hauer ist, als er zunehmend meinte, seine Erkenntnisse im Bereich der Zwölftontheorie vor geistigem Diebstahl schützen zu müssen, ab 1924 in seinen publizierten Texten allmählich dazu übergegangen, Inhalte zu verschleiern (Brief an Paul von Klenau, Wien, 6. 10. 1933: »Die Hauptsachen habe ich immer verschwiegen [...]. Ich mußte mich sichern gegen Plagiatoren«, vgl. Fheodoroff/ Schwieger 2007, S. 333). Entsprechend komprimiert und wenig verständlich sind seine Darstellungen. Hinzu tritt eine frappierend apodiktische Grundhaltung, die in Verbindung mit Hauers bewusst irreführender Textanlage und

seiner wenig präzisen Ausdrucksweise eine unbefangene oder gar erhellende Lektüre in vieler Hinsicht behindert, wenn nicht unmöglich macht. Letztlich ist es ohne intensive Beschäftigung oder ergänzende Erläuterungen schwierig, den Ausführungen in *Vom Melos zur Pauke* im Detail zu folgen, alle beiläufig getätigten Andeutungen zu verstehen und ihren Stellenwert innerhalb von Hauers Zwölftontechnik korrekt zu bestimmen. In Hauers exzentrischem Schreibstil liegt auch der Grund, weshalb von drei geplanten theoretischen Schriften nur zwei (*Vom Melos zur Pauke* und *Zwölftontechnik*) publiziert wurden. Die dritte Abhandlung, *Der goldene Schnitt* aus dem Jahr 1926, in welcher Hauer den goldenen Schnitt als ein Strukturmerkmal der gleichschwebenden Temperatur nachweist, blieb zu Lebzeiten des Komponisten ungedruckt.

Literatur M. Lichtenfeld, Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer, Rgsbg. 1964 • W. Szmoljan, Josef Matthias Hauer, Wien 1965 • J. Sengstschmid, Zwischen Trope und Zwölftonspiel. J. M. Hauers Zwölftontechnik in ausgew. Beispielen, Rgsbg. 1980 • Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895–1962), 2 Bde., hrsg. von H. Neumann, Ffm. 2001 • D. Šedivý, TROPENTECHNIK. Ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten, Wzbg. 2012

Dominik Šedivý

Moritz Hauptmann Die Natur der Harmonik

Lebensdaten: 1792–1868

Titel: Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1853

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 395 S., dt.

Quellen/Drucke: Kurzversion: Lehre von der Harmonik, hrsg. von O. Paul, Leipzig 1868 [Digitalisat: BSB] • Neudruck: Leipzig 21873 • Nachdruck: Hildesheim 2002 und 2013 • Digitalisat: BSB

Im Jahr 1842 wurde Moritz Hauptmann auf Vorschlag von Felix Mendelssohn Bartholdy Thomaskantor in Leipzig und ein Jahr später Professor für Musiktheorie und Komposition am neu gegründeten Konservatorium. 1843 übernahm er die redaktionelle Arbeit an der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (die er – offensichtlich wenig motiviert – nach einem Jahr wieder abgab), 1850 gründete er zusammen mit Otto Jahn die Bach-Gesellschaft und wurde Mitherausgeber der Bach-Gesamtausgabe.

Die Natur der Harmonik und deren Kurzversion, die postum herausgegebene *Lehre von der Harmonik* (Leipzig 1868) schrieb Hauptmann während seiner Leipziger Jahre, die Anfänge der musiktheoretischen Überlegungen reichen allerdings bis zum Beginn der 1830er-Jahre zurück. Das Hauptanliegen dieses Buchs gilt dem Nachweis und der

Demonstration, dass das »ganz allgemeine, [...] überall wirkende Bildungsgesetz« (S. 6) oder »Formationsgesetz« (S. 8) – die auf Hegel und Goethe gleichermaßen zurückgehende Idee, dass alles Wirkliche eine Einheit widersprüchlicher Bestimmungen sei – auch in der Musik walte. Das »Bildungsgesetz« begründet die Richtigkeit satztechnischer, harmonischer und metrischer Regeln. »In den weitesten Verhältnissen des ausgebreiteten Tonwerks, sofern dieses ein einiges Ganzes ist, wie in der engsten Einzelheit, im kleinsten Glied desselben, in allen Momenten seines harmonisch-melodischen, wie auch seines metrisch-rhythmischen Daseins wird immer nur das eine Gesetz für die richtige, die verständliche Bildung nachzuweisen sein« (S. 6). »Diese Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatz ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes: – die unmittelbare Einheit, die durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht« (S. 8 f.). Im Einzelnen zeigt Hauptmann, wie sich der einzelne Ton (Hauptmann nennt ihn Klang), der Dreiklang, die (lokale) Tonart (konstituiert durch Akkordfolgen), die Tonart einer ganzen Komposition (konstituiert durch Tonartenfolgen) sowie diverse metrische Konstellationen als Einheiten gegensätzlicher Bestimmungen erklären lassen.

Zum Inhalt • Dieser selbstgestellten Aufgabe entsprechend, gliedert sich das Buch in drei Teile: Im 1. Teil zur Harmonik widmet sich Hauptmann dem Klang, dem Dreiklang, den Tonarten sowie verschiedenen satztechnischen Phänomenen und Regeln. Im 2. geht es um diverse metrische Konstellationen, um Taktarten, Akzente und Taktgruppen. Der 3. Teil erläutert die »concrete Einheit« von Harmonik und Metrik, »dass in einem mehrstimmigen Satze ein jedes Moment der Harmonie auch seine Bedeutung als Moment der Melodie, wie auch als metrisches und rhythmisches Moment zugleich wird haben müssen« (S. 371). Ausgangspunkt des »Formationsgesetzes« bilden die »direct verständlichen Intervalle« (S. 21) der reinen Oktave, reinen Quinte und großen Terz (4:5). Aus ihrer Verkettung wird das »Tonartssystem« (S. 46) gebildet – in C-Dur: *F-a-C-e-G-h-D* (reine Quinten bestehen zwischen Tönen mit gleichgroßen, große Terzen zwischen solchen mit verschiedenen großen Buchstaben, *F* und *D* bilden die Grenztöne des Systems). Schließlich dienen die Namen der »direct verständlichen Intervalle« zur Bezeichnung der drei dialektischen Stufen; sie werden dabei »in ihrer abstracten Bedeutung genommen, d. i. dem der Einheit, des Gegensatzes und des geeinten Gegensatzes« (S. 223).

Anders als es die Rückführung sämtlicher Phänomene auf ein einziges Gesetz erwarten ließe, unterscheiden sich die konkreten Darstellungen des Bildungsgesetzes erheblich

voneinander. Bei der dialektischen Erläuterung des Klangs lehnt sich Hauptmann an die entsprechenden Ausführungen in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (erstmalig erschienen in Heidelberg 1817) an: Der Ton ist die Einheit gegensätzlicher Bestimmungen, weil in der Saitenschwingung, durch die er entsteht, Ruhe und Bewegung vermittelt sind.

Die Demonstration des Durdreiklangs glaubt Hauptmann durch Rekurs auf Saitenverhältnisse mathematisch-objektiv fundieren zu müssen: Wer zu einem gegebenen Ton (einer ganzen Saite) dessen Oktave, Quinte und große Terz erzeugen möchte, muss die Saite in zwei Teilstücke mit den Längenverhältnissen 1:1, 2:1 und 4:1 teilen. Wegen der Gleichheit der Teilstücke (1:1) steht die Oktave für die Identität-mit-sich-selbst. Aus dem Verhältnis 2:1 leitet Hauptmann den Gegensatz-mit-sich-selbst ab: »So bestimmt das Quantum von zwei Drittheilen, mit dem Ganzen gehört, das dritte Drittheil; ein Quantum, an welchem das real gegebene als ein Doppeltes, sich selbst Entgegengesetztes erscheint« (S. 22). Im Verhältnis 4:1 steht die Vier für Vermittlung: »Vierfaches: das ist zwei-mal-Zweifaches [...]. In der Quantitätsbestimmung von zwei-mal-Zwei, indem das Doppelte hier als Einheit zusammengekommen, im Multiplicanden, und zugleich als Zweiheit auseinander gehalten wird, im Multiplicator, ist der Begriff enthalten der Gleichsetzung des Entgegengesetzten: der Zweiheit als Einheit« (S. 22).

Ohne quantitative Fundierung kommt Hauptmann bei der Erläuterung der Durtonart aus. Hier ist es der Durdreiklang der I. Stufe (z.B. C-e-G), der unterschiedlichen Bestimmungen ausgesetzt ist: Als einzelner Akkord steht er für unmittelbare Einheit. Als Teilstück des »Tonartsystems« *F-a-C-e-G-h-D* erfährt er einander widersprechende Bestimmungen, weil sein Grundton C zugleich Quintton von *F-a-C* und sein Quintton G zugleich Grundton von *G-h-D* ist (die widerspruchsbefahete Relation von F-Dur – C-Dur – G-Dur ist nicht als Akkordfolge gemeint, sondern als ein Zugleich aller Töne in einem imaginären Tonartenraum). Die Vermittlung der gegensätzlichen Bestimmungen geschieht durch zeitliches Nacheinander. Der Widerspruch im Ton C (als Grundton von C-Dur und Quintton von F-Dur) wird dadurch aufgehoben, dass die Akkorde C-Dur und F-Dur und damit die (in der Gleichzeitigkeit) sich ausschließenden Bestimmungen einander folgen (Entsprechendes gilt für den Quintton).

Mithilfe der Begriffe »Oktave«, »Quinte« und »Terz« sowie des Tonartensystems kann Hauptmann eine Vielzahl satztechnischer Phänomene erklären, bzw. er kann die Richtigkeit einer Vielzahl von satztechnischen Regeln erweisen. Dabei geht es um Tonleitern und melodische Verbindungen, Parallelenverbote, um Akkordfolgen und

-verbindungen, um Fundamenttöne und deren Substitution, um die Vorbereitung und Auflösung von Vorhaltsdissonanzen, um den unterschiedlichen satztechnischen Gebrauch diverser Septakkordtypen, um Modulationen, enharmonische Verwechslungen und Schlussbildungen (all diese konkreten Betrachtungen werden später in *Die Lehre von der Harmonik* aufgenommen).

Im Falle der Metrik, dem »stetigen Maass [...], wonach die Zeitmessung geschieht« (S. 223), besteht die Oktave aus der Verbindung von zwei Zeitintervallen: »Eine einfache Zeit ist keine metrische Einheit, kann als metrisches Ganzes nicht vorkommen. Das Einzelne hat in metrischer Bestimmung allezeit nur als Theil des Ganzen, als erster oder zweiter, seine Bedeutung« (S. 224 f.). Die zweizeitige »metrische Einheit« (in der Gewichtsabstufung schwer-leicht) bildet das Basiselement der dialektischen Bewegung. Der Gegensatz-mit-sich-selbst entsteht mit dem Eintritt des dritten Zeitintervalls, weil sich drei Zeiten nicht als ein Paar von Gleichen anordnen lassen, sondern als Verschränkung von zwei Paaren. Dadurch »erhält dieses zweite Glied der dreitheiligen Einheit die doppelte Bedeutung; das Zweite eines Ersten, und das Erste eines Zweiten zu sein« (S. 225). Mit dem Beginn des vierten Zeitintervalls tritt die Möglichkeit einer überschneidungsfreien Paarbildung wieder ein. Die dialektische Stufe der Entzweiung aber wirkt mit ihren überschneidenden Paaren nach: Das vierzeitige Metrum ist gegenüber einer Folge aus zwei zweizeitigen Metren durch organische Einheit ausgezeichnet.

Die Einheit des Durdreiklangs und des zweizeitigen Metrums mit der Gewichtsabstufung schwer-leicht nennt Hauptmann »positiv«. Der Molldreiklang und das Metrum leicht-schwer bilden »negative« Einheiten. »Im Durdreiklang ist das Einheitsmoment im Grundtone des Accordes gesetzt [...]. Im Molldreiklang beziehen beide Intervalle sich auf den Ton der Quint« (S. 248). Das bedeutet: Im Molldreiklang *a-C-e* bildet C-e die Terz und nicht a-C. Der Bestimmung des »Molldreiklangs, als eines umgekehrten Durdreiklangs« (S. 34) entspricht der Affekt der Trauer: »In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen« (S. 35). Der »metrische Mollbegriff« ist dadurch geprägt, »dass nicht das erste, sondern das zweite Glied des metrischen Paares primäre oder positive Bestimmung erhält; [...] d.h. dass nicht das erste, sondern das zweite Glied accentuirt wird« (S. 249).

Von diesen grundlegenden Verhältnissen ausgehend, gewinnt Hauptmann einen methodischen Zugang zur

Vielfalt metrischer Erscheinungen. So können nach oben hin Zweier-, Dreier- und Vierermetren durch Multiplikation zu Ordnungsprinzipien übergeordneter metrischer Ebenen werden. Da positive und negative Metren zugleich auf unterschiedlichen Ebenen vorkommen können, da die metrische Ordnung im Verlauf einer Komposition wechseln kann, gibt es innerhalb eines Takts eine Vielzahl möglicher Akzentverteilungen und -abstufungen (Ordnung und Wechsel der Akzente nennt Hauptmann »das Rhythmische des Metrums«, S. 293). Nach unten hin finden sich die Prinzipien von Oktave, Quinte und Terz bei der ungleichen Teilung metrischer Glieder wieder. Ihre Grenzen findet die Vielfalt der Möglichkeiten dort, wo Symmetrie und organische Einheit verlassen werden: So kann es mehr als vierzeitige Metren nicht als autonome, sondern nur als zusammengesetzte Bildungen geben. Asymmetrische Kombinationen (bspw. aus zwei- und dreizeitigen Metren) können nie eine organische Einheit darstellen. Der Rhythmus, den Hauptmann für unfassbar und der Theorie weitgehend unzugänglich hält, spielt in den Betrachtungen des 2. Teils nur eine untergeordnete Rolle.

Den Referenzpunkt der Hauptmann'schen Überlegungen bilden die allgemeinen satztechnischen, harmonischen und metrischen Regeln seiner Zeit. Auf konkrete Kompositionen geht Hauptmann nicht ein, Notenbeispiele fehlen gänzlich.

Kommentar • Hauptmanns Schrift ist aus einem konservativen Impuls heraus entstanden: An traditionellen Regeln der Satztechnik und Harmonik soll eine auf die Natur gegründete zeitlose Richtigkeit aufgezeigt werden, um den Zerfall dieser Regeln, den Hauptmann an der avancierten Musik seiner Zeit argwöhnisch beobachtete, als widernatürlich zurückweisen zu können. Konkret bedeutet dies, dass bspw. dissonierende Töne nur dann »vernünftig« sind, wenn sie als »Entzweiung«, d. h. in der doppelten Bestimmung als Grundton und Quinte interpretiert werden können, dass fünf- und siebenzeitige Metren nur möglich sind, wenn sie eine symmetrische Beantwortung erfahren.

Bereits kurz nach der Veröffentlichung der *Natur der Harmonik* fühlte Hauptmann sich hinsichtlich seiner dialektischen Ausführungen missverstanden. In der Tat waren »Hauptmanns Zeitgenossen [...] vor diesen Formulierungen ratlos« (Seidel 1975, S. 137). Hermann von Helmholtz schrieb: »Ich kann mich nur dem Bedauern anschließen, welches C. E. Naumann ausgedrückt hat, daß soviel feine musikalische Anschauungen, welche dieses Werk enthält, unnöthigerweise hinter der abstrusen Terminologie der Hegelschen Dialektik versteckt und deshalb einem größeren Leserkreis ganz unzugänglich sind« (Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863, S. 452, Anm. 1). An Vermittlungsversuchen hat es jedoch nicht

gefehlt. Jüngste Untersuchungen zeigen, dass die Lehre Hauptmanns schon kurz nach 1853 im Unterricht von Josef Gabriel Rheinberger und Peter Cornelius eine zentrale Rolle gespielt hat. Auch Louis Köhler hat die theoretischen Erkenntnisse Hauptmanns in verständlicher Form in die *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel* (Leipzig 1857/58) und die *Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre* (Königsberg 1861) einfließen lassen. Hauptmanns Schüler Oskar Paul hat als Professor an der Universität Leipzig die Theorie seines Lehrers in einigen seiner Vorlesungen behandelt.

Hugo Riemann hat die dialektische Argumentation Hauptmanns aufgegriffen und – mit der guten Absicht, sie zu verbessern – entstellt, weil er sie in zentralen Punkten missverstanden hatte. Anders als Hauptmann, der Antithese und Synthese gleichermaßen an den Stufen I, V und IV festmacht, diese lediglich beim ersten Mal zeitlos, beim zweiten Mal zeitgebunden betrachtet, macht Riemann die dialektischen Stufen an einer kadenziellen Akkordfolge fest und identifiziert jede von ihnen mit einer der drei harmonischen Funktionen. Dem Problem, dass innerhalb der Stufenfolge I-IV-I-V-I einerseits die V (nach T und S) bereits die dritte der drei möglichen Funktionen repräsentiert, andererseits aber erst mit der eintretenden Schluss-Tonika die Tonartdarstellung beendet ist, dass – mit anderen Worten – sich die Synthese mit guten Gründen sowohl der Dominante als auch der Schluss-Tonika zuordnen lässt, begegnet Riemann mit einer verschrobenen Differenzierung zwischen Synthese und synthetisch: »These ist die erste Tonika, Antithese die Unterdominante mit dem Quartsextakkorde der Tonika, Synthese die Oberdominante mit dem schliessenden Grundakkord der Tonika; thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Oberdominante« (Riemann, *Musikalische Logik*, Leipzig 1874, S. 3).

Aufgegriffen und weitergedacht wurde Hauptmanns Entgegensetzung von Dur- und Molldreiklang als positive und negative Einheit. Die Analogie zwischen den Dreiklängen, die traditionell im gemeinsamen Aufbau von Terz und Quinte über einem Grundton gesehen wurde (wobei die Terzen in Dur und Moll verschieden groß sind), verlagert Hauptmann auf den gemeinsamen Intervallvorrat aus Quinte und großer Terz (wobei der Bezugston in Dur und Moll ein anderer ist). Hauptmanns Überlegungen sind in ihrer Fortentwicklung durch Arthur von Oettingen, Carl Stumpf und Riemann als »harmonischer Dualismus« in die Geschichte eingegangen. Dabei unterscheidet von Oettingen die Grundfunktionen in Dur und Moll auch terminologisch als Tonika und Phonika. Riemann hat die dualistische Konzeption vom Dur- und Molldreiklang auf die konkrete Tonartdarstellung übertragen, indem er behauptete, dass die Akkorde einer Moll-Kadenz gegenüber einer Dur-

Kadenz in umgekehrter Reihenfolge erscheinen müssten (I-V-IV-I). Zeitweise sah er den Molldreiklang durch die Annahme einer Untertonreihe als akustisch fundiert an.

Auf das bislang unausgeschöpfte Potenzial der Hauptmann'schen Dialektik für eine Theorie der Dur-Moll-Tonalität, die neben den harmonischen Phänomenen auch solche der Stimmführung miteinbezieht, hat jüngst Michael Polth aufmerksam gemacht.

Literatur P. Rummenheller, Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik, WbDn. 1963 • W. Seidel, Rhythmustheorien der Neuzeit, Bern 1975 • L. Schmidt, Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850, Kassel 1990, dort besonders 244–328 • M. Polth, Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs, in: Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert, hrsg. von P. Boenke und B. Petersen, Hdh. 2014, 105–118 • Sektion: Musiktheorie und Ästhetik nach Moritz Hauptmann, in: Musiktheorie und Ästhetik. Kgr.Ber. Rostock 2013 (Dr. i. Vorb.) [enthält vier Beiträge zur dialektischen Argumentation und zur Rezeption der Lehre Hauptmanns]

Michael Polth

Moritz Hauptmann

Die Lehre von der Harmonik

Lebensdaten: 1792–1868

Titel: Die Lehre von der Harmonik

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1868

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 143 S., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: BSB

Die Lehre von der Harmonik sollte ein Nachfolgewerk zur 1853 erschienenen *Natur der Harmonik und der Metrik* darstellen, das »den Stoff nur in einer dem praktischen Musiker mehr zugänglichen Form behandelt« (S. III). Die Fertigstellung, die Hauptmann nicht mehr gelang, hat sein ehemaliger Schüler am Konservatorium Oskar Paul noch im Todesjahr Hauptmanns besorgt. Die letzten drei von 15 Kapiteln (Modulation, enharmonische Verwechslung und Schluss) konnte Paul deswegen ohne Probleme ergänzen, weil das Buch von Inhalt, Aufbau und Sprachduktus her ganz der *Natur* folgt (auch dort bilden die drei genannten Kapitel die letzten). *Die Lehre* liest sich wie eine (auf etwa ein Drittel verringerte) Kurzfassung, die grundsätzlich alle Gedanken, Thesen und Theoreme des Mutterwerks enthält, aber v. a. die philosophischen Passagen inhaltlich und sprachlich vereinfacht sowie vom Umfang her auf ein Minimum reduziert.

Da die dialektische Methode, nach der alle musikalischen Phänomene als Einheit gegensätzlicher Bestimmungen verstanden werden müssen, in der *Natur* den

Modus der Gedankenbildung darstellt, die sich letztlich in allen verwendeten Begriffen widerspiegelt, kann sie auch in der *Lehre* nicht gänzlich fehlen. Sie findet sich auch deswegen, weil Hauptmann seiner Absicht aus der *Natur* treu bleibt, keine Satzlehre oder Kompositionslehre zu verfassen. Vielmehr wird die Kenntnis der traditionellen satztechnischen Regeln, der Akkorde und Akkordverbindungen als bekannt vorausgesetzt, damit an ihnen eine allgemeinere Richtigkeit, die auf einem »Bildungsgesetz« (so in der *Natur*, S. 6) gründet, aufgedeckt werden kann. Dieses Gesetz erklärt im Wesentlichen, wie Verschiedenes (verschiedene Töne, Dreiklänge, metrische Schlagzeiten) sich zu einer (funktionalen) Einheit verbinden kann. Im Falle der Tonart etwa lehrt Hauptmann, »die Folge von Zusammenklängen zugleich als Zusammenklang von Folgen zu fühlen und zu denken« (S. 47).

Zum Inhalt • Explizit möchte Hauptmann einen theoretischen Begriff von Akkord und Tonart liefern sowie die Bedeutung und das opposite Verhältnis von Dur- und Molldreiklängen bzw. Dur- und Molltonarten erklären. Ausgangspunkt der Überlegungen bilden wie bereits in der *Natur* die »directen Intervalle« (S. 15), die reine Oktave, reine Quinte und große Terz (4:5). Aus ihnen werden zunächst der Durdreiklang (vom Grundton her: $c-c + c-g + c-e$) und auf entgegengesetzte Weise der Molldreiklang (vom Quintton her: $e-a + e-c = e-c-a$) konstruiert, dann das »Tonartensystem« (der Begriff erscheint zum ersten Mal auf S. 13, ein vollständiges Beispiel auf S. 119). Dieses lautet in der Tonart C-Dur: $F-a-C-e-G-h-D$ (Töne mit Buchstaben gleicher Größe bilden Ketten aus reinen Quinten, große Terzen mit verschiedenen großen Buchstaben, z. B. $F-a$, entsprechen dem Verhältnis 4:5). Die kleine Terz zwischen den Tönen D und F , den Grenztönen des Systems, ist nicht die Terz 5:6, und die Quinte $D-a$ ist nicht rein. Infolgedessen stellt der Dreiklang $D/F-a$ (der Schrägstrich steht für die Überschreitung des »Tonartensystems«) für Hauptmann keinen Mollakkord dar. Vielmehr besteht der leitereigene Akkordvorrat einer Durtonart aus drei Durakkorden (in C-Dur: $F-a-C$, $C-e-G$ und $G-h-D$), zwei Mollakkorden ($a-C-e$ und $e-G-h$) und zwei »verminderten Dreiklängen« ($h-D/F$ und $D/F-a$), die dem Dreiklang der I. Stufe benachbart sind. Sie können zu einem Septakkord $h-D/F-a$ zusammengefasst werden und erscheinen – da sie die komplementäre Ergänzung zur Tonika darstellen – als »vollkommener Widerspruch des Dreiklanges $C e G$ « (S. 75).

Aus dem Unterschied, ob Töne eines Akkordes die Grenzen des Systems überschreiten oder nicht, leitet Hauptmann die Begründungen für eine ganze Reihe von satztechnischen Regeln ab. Beispielsweise stehen »die Septimen des geschlossenen Tonartsystems« (ohne Grenzüberschreitung) auf schwerer Zeit, während Septakkorde,

deren Septimen über die Grenze *D/F* hinweg zustande kommen, auf schwerer oder leichter Zeit stehen können (S. 96). Dabei gilt die Septime des übermäßigen Quintsextakkordes als systemimmanent innerhalb des Moll-Systems (z. B. *as-C-es-G-h-D-fis*). Auch der Grad der Verbindlichkeit, mit der Septimen vorbereitet und aufgelöst werden müssen, hängt davon ab, ob ein Septakkord innerhalb der Systemgrenzen verortet ist oder nicht.

Ein Septakkord wird nicht als Dreiklang mit Septimton, sondern als »Verbindung, das Zugleichbestehen von zwei ineinanderliegenden Dreiklängen« interpretiert (S. 57). Der »Widerspruch« liegt bei ihm im Intervall, und er erfordert daher die Auflösung des gesamten Akkordes. Demgegenüber liegt der »Widerspruch« bei der Vorhaltsdissonanz im einzelnen Ton, weshalb in Vorhaltsbildungen nur der dissonierende Ton selbst aufgelöst werden muss. Mit dem »Widerspruch« meint Hauptmann die Doppelbestimmung eines Tons oder Intervalls als Grundton und Quintton. Im Septakkord *a-C-e-G* ist das Intervall *C-e* dadurch, dass es zugleich als Teil von *a-C-e* und von *C-e-G* erscheint, doppelt bestimmt. »Im Zusammenklänge zweier solcher engverbundener Dreiklänge wie *C e G* und *a C e* [...] wird also das gemeinschaftliche Intervall sich widersprechende Bedeutung erhalten« (S. 58). In der Vorhaltsdissonanz *g-c-d* lässt »das Zusammenklingen der beiden Töne *C* und *D* [...] den Ton *G* gleichzeitig als Quint und als Grundton erscheinen [...], und dieser Widerspruch, der jetzt im Tone *G* besteht, ist die Bedeutung, das Verständniß [sic] der Dissonanz des Secundintervalls *C-D*« (S. 53). Alle dissonierenden Ereignisse, die eine »Entzweiung« darstellen, können bei Hauptmann nur als »Übergänge« zwischen konsonierenden Ereignissen vorkommen. Chromatische Veränderungen werden als Veränderungen der Bedeutung innerhalb des Tonartsystems interpretiert. Sie werden durch Wechsel der Groß- und Kleinschreibung angezeigt: So wird *a-C* durch Kreuz-Vorzeichnung zu *A-cis* (S. 95).

Die Fundierung des »Bildungsgesetzes« und der daraus abgeleiteten satztechnischen und harmonischen Regeln durch akustische Verhältnisse, v. a. durch die Differenz zwischen reinen und nicht-reinen Intervallen (vgl. *D/F-a* als »verminderter Dreiklang«), sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hauptmann in seinen Erklärungen stets auf funktionale Bedeutungen von Tönen zielt, die allein innerhalb einer Tonart (durch »Kontext«) zustande kommen. Zwar schreibt er über das Intervall *A-F*, das im Unterschied zu *a-F* dem Verhältnis 64:81 statt 64:80 entspricht: »Man fühlt das Uebermass des Umfanges von vier Quintentfernungen. [...] Vor dem Auge als ruhige Terz erscheinend, drängt es als ein dissonantes Intervall auf's Heftigste nach Fortschreitung.« (S. 31) Doch unmittelbar zuvor heißt es, der Unterschied der Intervalle teile sich

»auch auf dem Clavier [mit], wo sie real doch nicht verschieden sein können. Es ist aber die tonartliche Beschaffenheit, was sie uns in dem Sinne hören lässt, der ihnen zukommt« (S. 30).

Dass Hugo Riemann versucht hat, die Dialektik Hauptmanns an einer kadenziellen Akkordfolge zu exemplifizieren, war bekanntlich ein Missverständnis. Für Hauptmann ist »Tonart« der Begriff für die vermittelte Einheit von gegensätzlichen Bestimmungen (s. u.). Hingegen ist die Kadenz kein Tonalitätsmodell, sondern eine Schlussformel. Nichts macht dies deutlicher als die Tatsache, dass es ein eigenes Kapitel über Schlussbildungen gibt. Auch die Schlussbildung wird mithilfe des »Bildungsgesetzes« erklärt. Aber zwischen »Logik« und »Endigungsformel« besteht insofern eine Differenz, als eine Endigungsformel nur unter einer bestimmten Inanspruchnahme der Logik zustande kommt. »Nur an den beiden gegensätzlichen Elementen von Grundton und Quint kann die schlussbewirkende Umdeutung erfolgen, weil hier entschieden aus dem Einen Anderes wird« (S. 135). Mit anderen Worten: Nicht terzverwandte, sondern quintverwandte (und »im System völlig getrennte Dreiklänge«) sind »zur Schlussbildung befähigt« (S. 135).

Kommentar • Die *Lehre von der Harmonik* konnte der *Natur der Harmonik und der Metrik* ihren Rang als bedeutendste Schrift Hauptmanns niemals ablaufen. Wer immer sich in der Zeit nach 1868 auf Hauptmanns Überlegungen bezogen hat, meinte die *Natur* und nicht die *Lehre*. Dabei ist das wissenschaftliche Schattendasein, das eine praktisch ausgerichtete Kurzversion gegenüber einer philosophisch fundierten ausführlichen Fassung fast zwangsläufig führt, in einem Punkt unberechtigt. Gerade die dialektischen Erklärungen der musikalischen Phänomene haben durch die abgeklärte Einfachheit, mit der Hauptmann sie gegen Ende seines Lebens formulieren konnte, eine Klarheit erhalten, die ihnen in der *Natur* häufig abgeht.

Die Klarheit lässt paradoxerweise sowohl manch überzeugenden als auch manch absurden Zug der Hauptmann'schen Überlegungen hervortreten. Von Vorteil ist die Klarheit beispielsweise für die durchaus bemerkenswerte dialektische Herleitung der Durtonart, deren Pointe im Jahre 1853 beinahe unterging. Die jeweils doppelte Bestimmung des Grund- und Quinttons der Tonika – der Grundton der Tonika ist zugleich Quintton der Subdominante, und der Quintton der Tonika ist zugleich Grundton der Dominante – bildet in der dialektischen Stufe der »Entzweiung« deswegen einen Widerspruch, weil sämtliche Bestimmungen innerhalb des imaginären »Tonartensystems« gleichzeitig gegeben sind. Ebendies deutet Hauptmann in der *Lehre* durch einen siebentönigen, in Dreiklänge untergliederten Akkord suggestiv an:



Nbsp. 1: M. Hauptmann, *Die Lehre von der Harmonik*, S. 11

Die Vermittlung der gegensätzlichen Bestimmungen, die »Tonart« heißt, geschieht in der dialektischen Stufe der Terz durch Auflösung der Gleichzeitigkeit in eine Abfolge von Klängen. »In dieser als Accord erscheinenden Zusammenstellung kann die Dreiklangsverbindung nicht vorkommen, in dieser Gestalt in Noten ausgedrückt gewährt sie auch dem Auge keine Anschauung des tonartlichen Wesens, dieses kommt nicht im Zusammenklänge allein, es kommt erst in der Aufeinanderfolge von Zusammenklängen zum Ausdruck« (S. 11). In der nachfolgenden Abbildung werden die Töne des vorangehenden Beispiels in ein Nacheinander gebracht:



Nbsp. 2: M. Hauptmann, *Die Lehre von der Harmonik*, S. 11

Absurd wirkt die Eindeutigkeit, mit der Hauptmann die Quinte charakterisiert. blieb in der *Natur* offen, ob sich die Behauptung, die Quinte sei ein Ort der »Entzweigung« (»in der Quint [sei] dasselbe sich selbst entgegengesetzt«, S. 9), lediglich allgemein auf die dialektische Stufe bezieht oder konkret auf das Intervall, so denkt Hauptmann in der »Lehre« realistisch: Der zum Grundton erklingende Quintton löst – obwohl traditionell als perfekte Konsonanz verstanden – eine Einheitsstörung aus: »Die Einheitsstörung, welche die zu dem zuerst allein angeschlagenen Grundtone hinzutretende Quint fühlen lässt, wird nicht aufgehoben, wenn wir das Mitklingen der Quint aufhören lassen: einmal gehört, lässt sie den Grundton zu seiner Selbstgenügsamkeit doch nicht wieder gelangen« (S. 10). Vielleicht zog Hauptmann, der sich nach Veröffentlichung der *Natur* vielfach missverstanden fühlte, im Alter drastische Formulierungen vor, um ehemalige Unklarheiten auszuräumen – freilich mit zweifelhaftem Erfolg.

Literatur H. Moßburger, Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 6, 2002, 50–59

Michael Polth

Johann David Heinichen

General-Bass

Lebensdaten: 1683–1729

Titel: Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung Wie ein Music-Liebender mit besondern

Vorteil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylö vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos

Erscheinungsort und -jahr: Dresden 1728

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 960, 28 S., dt.

Quellen / Drucke: Vorläuferschrift: Neu erfundene und Gründliche Anweisung Wie Ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Entweder Durch eigenen Fleiß selbst gelangen oder durch andere kurtz und glücklich dahin angeführet werden dergestalt Daß er so wohl die Kirchen als Theatralischen Sachen insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe und geschickt zu tractiren wisse. Wobey zugleich auch andere schöne Vortheil in der Music an die Hand gegeben Und alles Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß auserlesenen nützlichen Composition-Regeln erläutert worden. Nebst einer Ausführlichen Vorrede, Hamburg 1711 [Nachdruck: hrsg. von W. Horn, Kassel 2000; Digitalisat: BSB] • Nachdruck: Hildesheim 1969 • Digitalisat: BSB

Der Titel *Der General-Bass in der Composition* benennt den in zwei Teile gegliederten Versuch, die Aussetzung eines Basses in Form eines kontrapunktisch korrekten, im Kern vierstimmigen Satzes zu realisieren. Bereichert wird der Satz durch rhythmische und melodische Diminutionen und durch regulierte Satzfreiheiten (Tl. 1). Bei unbezifferter Bassstimme müssen die Griffe aus dem Kontext erschlossen werden. Ein erweitertes Verständnis der Dissonanzbehandlung und klare Vorstellungen von der Kategorie Tonart bilden hierzu die Voraussetzung (Tl. 2). Bereits 1711 hatte Heinichen einen ersten Traktat vorgelegt, der die Grundstruktur des 1728 gedruckten Buches erkennen lässt, welches das umfangreichste seiner Art ist. Heinichens Italienaufenthalt von 1711 bis 1717 und die darauf folgende Tätigkeit als Hofkapellmeister in Dresden (von 1717 bis 1729) haben seinen Horizont erweitert; seine ästhetischen Grundüberzeugungen aber, vergleichbar denjenigen von Georg Philipp Telemann oder Johann Mattheson, hat er im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts im Umkreis der Leipziger Oper gewonnen.

Zum Inhalt • Der Lehre stellt Heinichen 1728, wie bereits 1711, eine umfangreiche Einleitung voran. Dieses »Raisonnement von der Music überhaupt« strebt danach, »die veralteten Praejudicia Autoritatis übern Hauffen« zu werfen (S. 94) mit der Kraft rationaler Argumentation. Der in diesem Sinne aufklärerische Text stellt eine Apologie des galanten »Stylus Theatralis« (S. 25) dar, der sich auf Geschmack und Gehör, nicht auf pedantische Regeln und theoretische Grübeleien beruft. Reflexionen über den Regelbegriff stehen hier neben Ausführungen zu den Eigen-

schaften eines guten Komponisten und über den Wert des Reisens zur Bildung des »gout« (vgl. S. 18 ff., Anm. h). Den Kern der Einleitung bildet eine Inventionslehre gemäß den aus der Rhetorik entlehnten »loci topici« (ab S. 30), die auf Arientexte angewandt werden. Dabei wird ein Text unter vielfältigen Aspekten befragt (verkürzt illustrierbar etwa durch den bekannten Hexameter: »quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?«, also: »wer, was, wo, wodurch, warum, wie, wann?«) mit dem Ziel, Dimensionen zu ermitteln, die Vertonungsideen liefern können. Heinichen versteht den Generalbass als »eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft« (S. 96); deshalb müssen verbotene und schlechte Fortschreitungen vermieden und Dissonanzen streng, wenngleich differenziert behandelt werden. Grundelemente der Lehre sind viertönige, in ihrem intervallischen Aufbau transparente Klangkomplexe, die wesentlich als Träger eines stimmigen Satzverlaufes verstanden werden und deshalb (gemäß Heimann 1973, S. 54) in alter Weise als »Accorde« (S. 120) bezeichnet werden sollen. Neben dem vierstimmigen Satz (die Bassstimme links, drei Oberstimmen rechts) führt Heinichen stets auch das vollgriffige Spiel an.

Nach einer konventionellen Lehre von den Intervallen beginnt die Behandlung der Akkorde mit dem Dreiklang (ab S. 119). Der Terzsextklang oder »Sextenaccord« ist neben dem Dreiklang der einzige weitere konsonante Akkord; er wird zwar beiläufig auch als »Verkehrung« des Terzquintklangs beschrieben (vgl. etwa S. 140 ff.), doch bleibt Heinichens Perspektive an den realen Basston gebunden, der die Bezifferung 6 verlangt. Aus diesem praktischen, dem Spiel adäquaten Grund eröffnet der Terzsextklang das Kapitel »Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren« (S. 138–256). Die folgenden Paragraphen sind von Sekunde bis None geordnet; die »Falsae« (übermäßige und verminderte Intervalle) beschließen das Kapitel (ab S. 225). Zu jeder Dissonanz werden die weiteren zum Akkord gehörigen Stimmen genannt (zusammengefasst in einer Tabelle nach S. 256). Das besondere Interesse gilt stets der korrekten Behandlung der Dissonanz mittels »syncopatio« (»Vorhaltsdissonanz« mit Vorbereitung, Eintritt und – im strengen Satz unerlässlich! – Auflösung durch Sekundschrift abwärts) und »transitus« (Durchgang).

Im bemerkenswert klaren Kapitel IV: »Von geschwinden Noten und mancherley Tacten« (ab S. 257) wird gelehrt, welche Zählzeiten in jeder Taktart einen Anschlag verlangen oder ermöglichen, was aus »principiis der Composition« (S. 257) hergeleitet wird. Das V. Kapitel dient der Übung in verschiedenen Tonarten und enthält »weiter nichts neues« (S. 379), während das VI. Kapitel (ab S. 521) lehrt, das vierstimmige und primär homorhythmische Spiel

zu einem »manierlichen General-Bass« aufzulockern, wobei es sich aber um »Neben-Dinge« handelt (S. 521).

Weitere 350 Seiten umfasst die »Andere Abtheilung, Von Der vollkommenen Wissenschaft Des General-Basses«. Die Überschrift »Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien« (S. 585) verweist auf die zentrale Bedeutung der Dissonanzauflösung durch Sekundschrift abwärts, oft über ruhendem Fundament. Abweichende Auflösungsarten können rational legitimiert werden (entsprechend den »figurae superficiales« bei Christoph Bernhard, den Heinichen wohl nicht kannte). Heinichen unterscheidet sieben Fälle: 1. melodische Variation der Dissonanz vor der Auflösung, 2. Sprung in eine Dissonanz, 3. »Verwechslung der Harmonie vor der Auflösung« (die Veränderung der Umkehrungsform eines dissonanten Akkordes, im zweistimmigen Satz oft verbunden mit veränderter Tonauswahl aus dem latent vierstimmigen Akkord), 4. die »Verwechslung der Resolution« selbst (die meist sprungweise Auflösung der Dissonanz in einen anderen Ton des Folgeakkords, entsprechend der »Heterolepsis« bei Christoph Bernhard), 5. »Anticipation des Transitus« im Bass (scheinbar freie Setzung eines Sekundakkords, bei der die im Bass liegende Dissonanz als vorgezogenes Eintreten unter Verzicht auf den vorangehenden Akkordgrundton gedacht wird), 6. »Retardation und Anticipation« der Oberstimmen (Entstehung von Dissonanzen durch synkopisches Eintreten der Konsonanzen vor oder nach dem Tonwechsel im Bass) und 7. »Resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum« (z. B. bei Umdeutung von *gis* zu *as*). Oft dient die »virtuelle« Folie des vierstimmigen Satzes als Legitimationsgrund, auch wenn der reale Satz nur zweistimmig ist. Nach Möglichkeit soll aber der Generalbass dem lizenziösen notierten Satz die »reale« und strenge Grundlage geben (vgl. S. 665).

Kapitel II (»Von dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und Theatralischen Sachen zu erfinden«, ab S. 725) lehrt mittels »General-« und »Spezialregeln«, wie ein unbezifferter Bass als Stenogramm des Harmonieverlaufs eines Stückes gelesen werden kann. Ähnliche Regeln, wenn auch nicht im Rahmen systematischer Kommentare, finden sich auch in der Lehre vor und neben Heinichen, der sich dennoch auf eigenes Nachdenken beruft, nicht auf Traditionen.

Von höherem Rang sind die Spezialregeln, die nicht nach dem »euserlichen Intervallo« (d. h. nach der jeweiligen Bassfortschreitung, S. 733), sondern »aus dem natürlichen Ambitu modorum selbst« (d. h. der üblichen Verbindung einer Leiterstufe mit einem bestimmten Klang, wie sie usuell bereits in der Regola dell'ottava gelehrt worden war, S. 738) auf die Akkorde schließen, die zu einem Basston gehören. In den beiden einzig noch gebräuchlichen Ton-

arten Dur und (natürliches) Moll können Skalenstufen relativ zu einem Tonartzentrum (=I) verstanden und mit stufentypischen Akkorden verbunden werden; so steht auf V ein Durdreiklang (vgl. S. 739). Die auf allen Stufen bezifferten Skalen in Dur und Moll (vgl. die Schemata auf S. 745) stellen Abbilder der Grundlagen einer an der Kadenz orientierten Harmonik dar. Ohne Rekurs auf einen Fundamentalbass gelangt Heinichen so zu einem an der notierten Komposition und dem Generalbass orientierten vollständigen Akkord- oder Harmoniesystem.

Den Tonartwechsel innerhalb eines Stückes verankert Heinichen primär an akzidentell erhöhten Tönen, die zu neuen »subsemitonia modi«, zu Leitttönen werden (Spezialregel 7, ab S. 752). Die entgegengesetzte Modulation durch Aufhebung eines »Subsemitoniums« mittels akzidenteller Erniedrigung wird anscheinend als komplementäres Verfahren vorausgesetzt (vgl. auch S. 874). Eine Zusammenstellung der Tonarten und ihrer Modulationsziele gibt Heinichen tabellarisch an unter der Überschrift: »Die 12 Modi Majores [bzw. minores] weichen aus« (Taf. zu S. 761). Die »ordentlichen« Ziele in Dur sind V, III und VI, die »außerordentlichen« II und IV; in Moll III, V, VII (ordentlich) bzw. IV und VI (außerordentlich; jeweils mit der in der Grundskala vorgegebenen Terz).

Nach zwei praktisch orientierten Kapiteln (Rezitativbegleitung; Analyse einer Cantata von Alessandro Scarlatti) präsentiert Heinichen im V. Kapitel einen Tonartenzirkel, den er leicht abweichend bereits 1711 publiziert hatte: »Von einem Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortrefflichen Nutz bedienen kan« (S. 837). Der Zirkel verbindet im Uhrzeigersinn 24 Tonarten nach dem Muster: Durtonart, Mollparallele, kreuzhöhere Durtonart mit Mollparallele usw., beginnend mit C-Dur, a-Moll, G-Dur, e-Moll. Nähe und Ferne im Schema begründen den Grad der Tonartenverwandtschaft und können die herrschende Ausweichungspraxis rational erklären und legitimieren. Der Zirkel ermöglicht vielerlei »Circulationes Modorum« (vgl. den bezifferten Bass durch alle 24 Tonarten, ab S. 850). Den Abschluss bildet die Analyse eines unbezifferten Basses ohne Oberstimme (ab S. 917).

Über das Buch verstreut erwähnt Heinichen einige Namen von Autoren aus Theorie und Praxis – Antonio Caldara, Antonio Lotti, Mattheson, Francesco Gasparini, Athanasius Kircher, Michel Lambert (Saint-Lambert), Prae-nestinus (Giovanni Pierluigi da Palestrina), Jean-Philippe Rameau, Scarlatti, Johann Theile, Antonio Vivaldi, Andreas Werckmeister, Gioseffo Zarlino –, aber seine Methode ist – konträr zu Mattheson – nicht historisch und literarisch, son-

dern systematisch und rational: »Niemand kan hierinnen auf bessere Vortheile denken, wenn auch noch hundert Autores über diese Materie schreiben wolten« (S. 919).

Kommentar • Als Kompositionslehre gelesen vermittelt Heinichens Buch die Fähigkeit, einen strengen wie auch einen freien voll- und geringstimmigen Satz in allen Taktarten zu schreiben, harmonisch stringent zu gestalten und tonal zu disponieren. Die notwendige Aneignung von Formen und Stilen bleibt in zeitüblicher Weise dem Selbststudium überlassen. Heinichens Buch wurde von Zeitgenossen geschätzt: Es war u. a. bei Mattheson, Christoph Graupner und Johann Sebastian Bach käuflich zu erwerben (Bach-Dok. II, Nr. 260). Johann Gottfried Walther zitiert in seinem Lexikonartikel über Heinichen das komplette Inhaltsverzeichnis des Buches, Mattheson rühmt es in der *Kleinen General-Baß-Schule* (Hamburg 1735, S. 40), bezeichnet es aber als weitschweifig und bietet einen »Verbesserten Musicalischen Circel« (ebd., S. 131). Der Eklektiker Meinrad Spieß (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1745) tadelt Heinichens Polemik gegen den Kontrapunkt (S. 2), empfiehlt aber den musikalischen Zirkel (S. 34 f.) und die Erklärungen des theatralischen Dissonanzgebrauchs (S. 66). Die Arten des »theatralischen Dissonanzgebrauchs« werden in Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* (Tl. II, Berlin 1762) ebenso ohne Nennung von Heinichens Namen aufgezählt wie dessen Darlegungen zu den betonten und unbetonten Durchgängen aus dem Kapitel »Von geschwinden Noten« usw. (vgl. ebd., S. 27 ff.). Da Heinichens Buch ein Bild des Generalbass-Satzes seiner Zeit gibt, deshalb aber auch zeitgebunden ist, erlischt das praktische Interesse an ihm mit dem Absterben einer eigenständigen Generalbasspraxis. In theoretischer Hinsicht geht der Quintenzirkel in die Elementarlehre ein und gilt fortan als anonymes Allgemeingut, während das auf dem realen Generalbass ruhende Harmoniesystem gegen die mit dem Fundamentalbasskonzept operierenden Entwürfe auf die Dauer nicht bestehen konnte. Erst im Zuge von Forschungen zur Generalbass-Praxis (Arnold 1931) ist es wieder ausgiebig referiert worden. Heimann (1973) schließlich hat Bachs Choralatztechnik in den Kategorien des bei Heinichen entwickelten Generalbass-Satzes analysiert.

Literatur F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, Oxd. 1931 • G. J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, Berkeley 1966 [rev. Ausg. 1986] • W. Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*, Mn. 1973 • W. Horn, *Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit*, in: Mth 7, 1992, 195–218; Mth 9, 1994, 1–23 sowie 147–168 [3 Tle.] • W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994 • W. Horn, *Generalbaß-*

lehre als pragmatische Harmonielehre, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jb. 2001, hrsg. von W. Seidel und P. Wollny, Eisenach 2003, 9–40; sowie in: ebd. Jb. 2002, hrsg. von P. Wollny, Eisenach 2004 12–53 [2 Tle.] • L. Holtmeier, Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: JMT 51, 2007, 5–49

Wolfgang Horn

Hermann von Helmholtz

Die Lehre von den Tonempfindungen

Lebensdaten: 1821–1894

Titel: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik

Erscheinungsort und -jahr: Braunschweig 1863

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 600 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Braunschweig ³1870 [rev.], ⁴1877 [rev.], ⁶1913 [mit einem Vorw. von R. Wachsmuth] • Nachdrucke von Braunschweig ⁶1913; Hildesheim 1968 und 2003 • Digitalisat: VLP MPIWG

Im Jahr 1863 erschien im renommierten Wissenschaftsverlag Vieweg und Sohn *Die Lehre von den Tonempfindungen*. In diesem Werk legt der Heidelberger Physiologe Hermann von Helmholtz dar, dass die Physik des Schalles und die Physiologie des Ohres grundlegend sind für eine wissenschaftlich fundierte Musiktheorie. Ausgehend von der Untersuchung der Akustik musikalischer Konsonanzen und ihrer Wahrnehmung formuliert er eine »Lehre von den Tonempfindungen«, in der Erkenntnisse aus der Kompositionslehre und Ästhetik mit Forschungen aus der musikalischen Akustik zusammengeführt werden.

Helmholtz konnte bereits auf eine lange Reihe von Schriften über Untersuchungen zu akustischen Phänomenen der Musik zurückgreifen; sein Werk verbindet aber erstmals physikalische und anatomische Forschungen mit ästhetischen und kompositionstechnischen Fragestellungen. Bereits im 17. Jahrhundert hatten sich Naturforscher wie Marin Mersenne oder Christiaan Huygens mit Problemen der Schwingungslehre befasst. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlichte der französische Mathematiker Joseph Sauveur seine *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons* (Paris 1701), in denen er den Begriff »Akustik« einführt. Knapp 100 Jahre später erschien *Die Akustik* (Leipzig 1802) des deutschen Naturforschers Ernst Florens Friedrich Chladni mit umfangreichen Untersuchungen zur Schwingungslehre. Und gut zehn Jahre vor der *Lehre von den Tonempfindungen* publizierte Friedrich Wilhelm Opelt seine *Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet* (Leipzig 1852). Diese Schriften zur musikalischen

Akustik erklären bspw. den Zusammenhang zwischen Schwingungsfrequenz und Tonhöhe oder beschreiben den anatomischen Aufbau des Ohres; eine umfassende Darstellung der Physik des Schalles und der Physiologie des Ohres geben sie jedoch nicht. Helmholtz hingegen war der Erste, der naturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Forschungen zu einer akustischen Grundlegung der Theorie der Musik zusammenführt.

In seinen Experimenten ist es der systematische Ausschluss subjektiver Faktoren, der ihn von anderen Forschern zur musikalischen Akustik methodisch unterscheidet. So verwendet Helmholtz bspw. von ihm entwickelte Instrumente zur Analyse und Synthese von Klängen.

Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* ist ein Schlüsselwerk für die historische Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Naturwissenschaften und Musik im 19. Jahrhundert. Es schuf wichtige begriffliche und konzeptionelle Voraussetzungen dafür, dass Musik technisch-instrumentell analysiert und synthetisiert werden kann. Helmholtz macht den »musikalischen Klang« zu einem physikalischen Objekt, das sich unabhängig vom Musikinstrument und vom Hörenden beschreiben und herstellen lässt. Diese Klangvorstellung hat sich im 20. Jahrhundert in weiten Bereichen der Musik etabliert. Komponisten wie Arnold Schönberg, Edgard Varèse oder John Cage wurden in ihrer Vorstellung von Klang von Helmholtz beeinflusst. Erfinder wie Robert Moog ließen sich von Helmholtz' Forschungen zur Klangsynthese bei der Konstruktion des Synthesizers inspirieren. Aber das Werk prägte nicht nur ein instrumentell-technisches Verständnis von Klang, sondern auch vom Hören. Dadurch geht seine Bedeutung weit über die Grenzen der Musikwissenschaft hinaus. So ist es nicht nur für die Untersuchung der Ästhetik der Musik im 19. Jahrhundert bedeutsam, sondern auch für die Geschichte der Sinneswahrnehmung sowie für die Wissenschaftsgeschichte und die Sound-Studies.

Zum Inhalt • Helmholtz hat *Die Lehre von den Tonempfindungen* in drei Abteilungen untergliedert. In den ersten beiden werden die physikalischen Eigenschaften musikalischer Klänge sowie die Physiologie ihrer Wahrnehmung durch das Ohr dargelegt. In der dritten Abteilung erläutert er abschließend, warum die Entstehung kulturell und historisch unterschiedlicher Tonsysteme auch physikalisch und physiologisch bedingt ist.

In der Einleitung legt Helmholtz die Intention und das methodische Vorgehen seiner Untersuchung dar. Er möchte die physikalischen und physiologischen Gründe dafür aufzeigen, warum Intervalle, deren Verhältnisse sich aus den ersten sechs Zahlen zusammensetzen (Prime, Oktave, Quinte, große und kleine Terz), als konsonant wahrgenommen werden (S. 2). Um diese bereits dem pythagoreischen

Gründungsmythos der Musik zugrunde liegende Frage zu beantworten, führt er in der ersten Abteilung zunächst in die Grundlagen der akustischen Schwingungslehre ein. Er zeigt, dass sich Geräusch und Klang physikalisch durch die Form ihrer Schwingungen (unperiodisch/periodisch) unterscheiden und dass auch die Höhe und Lautstärke eines Tons durch die Schwingungsform (Frequenz, Amplitude) bedingt sind. Die Klangfarbe hängt hingegen davon ab, wie die Schwingungen eines musikalischen Tons zusammengesetzt sind, d. h. welche Obertöne ein Instrument erzeugt.

Neben den physikalischen Eigenschaften musikalischer Klänge zeigt Helmholtz auch, wie diese vom Ohr wahrgenommen werden. Seine These ist, dass das Ohr musikalische Klänge in einzelne Teile zerlegt: »Das Ohr zerlegt vielmehr die Wellenformen nach einem bestimmten Gesetze in einfache Bestandtheile, es empfindet diese Bestandtheile einzeln als harmonische Töne« (S. 197). Die Entsprechung zwischen der Anatomie des Ohres und der physikalischen Struktur des Schalles verdeutlicht Helmholtz am Bild des »Klaviers im Ohr«. Der anatomische Bau der Fasern in der Hörschnecke sei ähnlich wie die Saiten eines Klaviers auf die jeweiligen Tonhöhen abgestimmt (S. 198). In der zweiten Abteilung untersucht er die physikalischen und physiologischen Grundlagen von Zusammenklängen bzw. deren Störungen. Er führt hier neben den Obertönen eine weitere Klasse von Partialtönen ein, die sogenannten Kombinationstöne. Diese unterscheidet er in Differenz- und Summationstöne (S. 228). Interferenzen entstehen durch den Zusammenklang zweier Töne mit gleicher Frequenz (S. 238). Schwebungen treten dadurch auf, dass sich zwei Töne mit ähnlicher Frequenz überlagern. Anhand der untersuchten Störungen des Zusammenklanges der Partialtöne bestimmt Helmholtz für jedes Intervall einen spezifischen Konsonanzgrad: »Der vollkommenste Zusammenklang ist der der Prime [...]. Alle ihre Partialtöne fallen zusammen« (S. 286). Somit entwickelt er eine detaillierte Typologie konsonanter und dissonanter Intervalle auf der Grundlage der jeweiligen Störungen des Zusammenklanges durch Schwebungen (S. 315). Aber nicht nur für Intervalle, sondern auch für vierstimmige Dur- und Mollakkorde lässt sich, wie er zeigt, jeweils der spezifische Grad der Störungen ermitteln.

In der dritten Abteilung zeigt Helmholtz, dass die historische und kulturell sehr unterschiedliche Entwicklung von Tonsystemen auch akustisch begründet ist (S. 358). Dies verdeutlicht er anhand von Beispielen aus verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen, Stilen und Kulturen wie etwa der homophonen Musik der Chinesen oder Inder (S. 401) oder, historisch, anhand von Tonsystemen von der mittelalterlichen Homophonie bis hin zur harmonischen Musik des 19. Jahrhunderts. Die Art und Weise, wie die

Töne einer Skala miteinander verbunden sind, erläutert er anhand der »Verwandtschaft der Töne«. Mit diesem Begriff umschreibt er den Grad der Übereinstimmung der Partialtonspektren der Töne. Je mehr die Partialtonspektren übereinstimmen, desto näher sind Töne miteinander verwandt. Durch die Verwandtschaft der Klänge anhand ihrer physikalischen Zusammensetzung aus Partialtönen wird auch die Frage nach den Auswirkungen verschiedener Stimmungen auf den Zusammenklang der Partialtöne bedeutsam. Helmholtz diskutiert daher ausführlich die Vor- und Nachteile von temperierter und reiner Stimmung und stellt ein von ihm entwickeltes Harmonium vor, das bei reiner Stimmung ein großes Spektrum von Modulationen ermöglicht. Neben den drei Abteilungen enthält das Werk einen Appendix, in dem weitere Erläuterungen zu einzelnen Versuchen und mathematische Berechnungen zur Tonanalyse zusammengefasst sind.

Helmholtz hat besonders die dritte Auflage der *Lehre von den Tonempfindungen* in einem nennenswerten Umfang überarbeitet. Er selbst weist im Vorwort darauf hin, dass er darin neuere Erkenntnisse zur Funktion der Corti'schen Bögen im Ohr berücksichtigt und die dritte Abteilung auf der Grundlage neuerer Forschungen erweitert und teilweise revidiert hat (Helmholtz 1870, S. VII). In der überarbeiteten Fassung reformuliert er auch seine Aussagen über die Bedeutung der musikalischen Akustik für die Theorie und Ästhetik der Musik. In der ersten Auflage schreibt er noch, »dass das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern dass es die Consequenz ästhetischer Prinzipien ist« (Helmholtz 1863, S. 358). In der überarbeiteten Fassung dagegen wird aus dem »nicht« ein »nicht bloss« (Helmholtz 1870, S. 370). Er betont somit nicht mehr nur die Bedeutung der Ästhetik, sondern auch der musikalischen Akustik für die Theorie der Musik.

Kommentar • Charakteristisch für *Die Lehre von den Tonempfindungen* ist, dass das Werk die Wissenschaftlichkeit der Musiktheorie und Ästhetik von einer naturwissenschaftlichen Begründung abhängig macht. Die Akustik soll nicht mehr nur ein Teilbereich im Wissensbestand der Musikwissenschaft sein, sondern als grundlegende Wissenschaft für die Ästhetik und Musiktheorie behandelt werden. Helmholtz' naturwissenschaftlicher Denkstil und sein objektivierender Blick auf musikalische Klänge und ihre Wahrnehmung erlauben es ihm, bei der Untersuchung von Musik vom Musizierenden wie auch vom Hörenden abzusehen. Deutlich wird dies nicht nur in den ersten beiden Abteilungen, in denen er die physikalischen und physiologischen Aspekte der musikalischen Akustik darlegt, sondern auch in der dritten Abteilung. Hier vergleicht er Tonsysteme anhand von physikalischen Parametern wie

Frequenz und Partialtonspektrum unabhängig von ihrem genuinen historischen und kulturellen Kontext.

Die Lehre von den Tonempfindungen erschien in insgesamt fünf Neuauflagen und wurde sowohl ins Französische wie auch ins Englische übersetzt. Konzipiert als fachwissenschaftliche Abhandlung, die auch musikinteressierten Laien zugänglich sein sollte, prägte sie nicht nur den naturwissenschaftlichen, sondern auch den musikwissenschaftlichen Fachdiskurs. So fanden beispielsweise seine physikalisch-physiologischen Begriffsdefinitionen von Ton, Klang, Klangfarbe und Konsonanz im späten 19. Jahrhundert Eingang in die musikwissenschaftlichen Fachlexika von Oskar Paul oder Hugo Riemann und wurden so Teil des dort kanonisierten musikwissenschaftlichen Fachwissens. Außerhalb des naturwissenschaftlichen und musikwissenschaftlichen Fachdiskurses wurde die *Lehre von den Tonempfindungen* durch populärwissenschaftliche Bearbeitungen, etwa von dem Physiker Ernst Mach (*Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt*, Graz 1866) oder dem Helmholtz-Schüler Felix Auerbach (*Hermann von Helmholtz und die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik*, Breslau 1881), bekannt. Praktisch angewendet wurden seine Forschungen zum Schwingungsverhalten von Saiten im Klavierbau, etwa von der Firma Steinway & Sons, und in der Musikpädagogik. Seit dem frühen 20. Jahrhundert gelten die Resonanztheorie und andere Ergebnisse der *Lehre von den Tonempfindungen* als überholt. Trotzdem ist das Werk bis heute grundlegend, nicht nur für die Geschichte der musikalischen Akustik, sondern auch für die Reflexion darüber, welche Bedeutung naturwissenschaftliches Wissen für ein Verständnis von Musik und Hören haben kann.

Literatur M. Rieger, Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen, Dst. 2006 • B. Steege, Helmholtz and the Modern Listener, Cambridge 2012 • A. Hui, The Psychophysical Ear. Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910, Cambridge 2013 • J. Kursell, Experiments on Tone Color in Music and Acoustics. Helmholtz, Schoenberg, and Klangfarbenmelodie, in: Music, Sound, and the Laboratory from 1750 to 1980, hrsg. von A. Hui, dems. und M. W. Jackson, Chicago 2013, 191–211

Matthias Rieger

James Hepokoski und Warren Darcy *Elements of Sonata Theory*

Lebensdaten: Hepokoski: geb. 1946; Darcy: geb. 1946

Titel: Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata

Erscheinungsort und -jahr: New York 2006

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXVIII, 661 S., engl.

In ihrer 2006 erschienenen Monographie *Elements of Sonata Theory*, hervorgegangen aus einer mehr als zehn Jahre andauernden Zusammenarbeit, leisten die amerikanischen Theoretiker James Hepokoski und Warren Darcy eine umfassende Rekonstruktion formaler Normen und Typen der Sonatenform im späten 18. Jahrhundert. Vor allem mit Blick auf Detailgrad, historische Ausdifferenzierung und Repertoireumfang geht diese voluminöse Abhandlung über frühere Arbeiten wie etwa Charles Rosens *Sonata Forms* (New York 1980) deutlich hinaus.

Der in den *Elements* entfaltete Formbegriff ist im Kern ein dialogischer: Form entsteht demnach aus der Interaktion zwischen empirisch gewonnenen abstrakten Formtypen und konkreten kompositorischen Entscheidungen, die vor dem Hintergrund eines komplexen Systems verfügbarer Optionen mit unterschiedlichem Normativitätsgehalt (»first-level default« bis »fourth-level default«) interpretiert werden. Dabei bietet die in den *Elements* dargelegte Theorie, genannt »Sonata Theory«, keineswegs nur einen rein strukturalistischen Ansatz, sondern zeichnet sich durch die fruchtbare Verbindung von Formanalyse mit Hermeneutik aus: Auffällige Abweichungen von den etablierten Normen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, sogenannte »deformations«, geben Anlass zu weiterführenden hermeneutischen Reflexionen und eröffnen semantische Deutungsmöglichkeiten.

Trotz der zeitlichen Einschränkung im Untertitel ist die »Sonata Theory«, wie die herangezogenen Beispiele deutlich machen, auch auf ein frühklassisches sowie (spät)romantisches Repertoire anwendbar und hat somit eine weitaus größere historische Reichweite, als der Titel suggeriert.

Zum Inhalt • Das Buch gliedert sich inhaltlich in zwei Teile (Kap. 1–15 und 16–22); am Ende stehen zwei Anhänge, in denen Schlüsselbegriffe der Theorie erläutert werden. Während der 1. Teil die Grundprinzipien der »Sonata Theory« darlegt und diese anhand der großformalen Abschnitte der gängigen ternären Sonatenform (Typ 3) illustriert, widmet sich Teil 2 den weniger geläufigen Typen, der Sonatenform ohne Durchführung (Typ 1), der binären Sonatenform ohne Reprise (Typ 2), der Mischform Sonatenrondo (Typ 4) sowie der Konzertsatzform (Typ 5).

Kapitel 1 situiert die »Sonata Theory« im Kontext prominenter Vorläufertheorien des 20. Jahrhunderts (u. a. Donald Francis Tovey, Leonard G. Ratner und Rosen), welche im tonalen Verlauf die Essenz erkennen, die der Pluralität von Sonatenform-Realisierungen zugrunde liegt. Diesen Ansätzen hält die »Sonata Theory« ein weitaus differenzierteres heuristisches Modell entgegen, das neben vielfältigen Optionen der tonalen Gestaltung auch flexible Strategien der thematischen Anlage darlegt, welche im

Wesentlichen zyklischer Natur sind und unter den Sammelbegriff der »Rotation« subsumiert werden.

Kapitel 2 bietet einen Überblick über die (ternäre) Sonatenform als Ganzes, die aus einer Reihe hierarchisch gestaffelter »action spaces« (»Handlungsräume«) besteht, direkt unterhalb der Satzebene aus Exposition, Durchführung und Reprise. Kennzeichnend für die Sonatenform ist die Interaktion zwischen der tonalen und der thematischen Ebene. Allerdings verhalten sich die beiden Dimensionen denkbar unterschiedlich: Während der tonale Verlauf (»tonal trajectory«) sowohl durch die Ausrichtung auf kadenzzielle Zielpunkte als auch durch die finale Bestätigung einer anfangs lediglich gesetzten Tonika teleologisch konzipiert ist, verläuft die Anordnung thematischer Einheiten weitgehend zyklisch bzw. »rotational« (d. h. auf den Ausgangspunkt zurückführend). Das Verhältnis dieser beiden Dimensionen zueinander entscheidet darüber, welcher der genannten Sonatenformtypen im jeweiligen Einzelfall vorliegt.

In den Kapiteln 3 und 4 werden zwei Expositionstypen vorgestellt, die zweiteilige (»two-part«) sowie die kontinuierliche (»continuous«) Exposition. Das entscheidende Differenzierungskriterium liegt darin, ob inmitten der Exposition eine die Überleitung terminierende Kadenz mit nachfolgender Mittelzäsur (»medial caesura«) auftritt oder nicht. Mit Blick auf die hinsichtlich ihrer Auftretenshäufigkeit gestaffelten Optionen bietet sich zunächst an, die Überleitung in einen Halbschluss der Nebentonart münden zu lassen; weniger gängig ist der Halbschluss in der Grundtonart. Die dritthäufigste Option, der Ganzschluss der Nebentonart, wirft bereits Verständnisprobleme auf, denn sie nimmt die strukturelle Kadenz am Ende der Exposition vorweg. Eine Überleitung, die mit einem Ganzschluss in der Grundtonart endet, ist bereits eine ausgesprochene Seltenheit. Allerdings ist die Festlegung von Normativität stets kontextgebunden und maßgeblich abhängig von den Variablen Satzausdehnung und historischer Stil: In früheren und kürzeren Sonatenformen etwa gilt der Halbschluss in der Grundtonart durchaus als die erste Wahl (»first-level choice«).

Lässt sich also eine solche Mittelzäsur identifizieren, so bildet der nachfolgende Formabschnitt in der Regel einen veritablen Seitensatz (»secondary theme zone«) aus, weswegen es sich hier um den zweiteiligen Expositionstyp handelt; fehlt die Mittelzäsur, wird die Formfunktion eines Seitensatzes gänzlich ausgespart und die daraus resultierende Formanlage als kontinuierlich klassifiziert. Dies zeigt, dass das Vorhandensein einer Mittelzäsur eng mit dem Konzept des Seitensatzes verbunden ist. Zuweilen können sogar zwei Mittelzäsuren vorliegen, die den Seitensatz in mehrere thematische Module untergliedern; die Autoren sprechen hier von einem trimodularen Block, der sich dadurch aus-

zeichnet, dass dem ersten Seitengedanken – etwa aufgrund von Molleintrübung oder sequenzierender Aktivität – in der Regel der Charakter des Vorläufigen anhaftet und erst der zweite Seitengedanke das genuine Thema beschrieben werden kann.

Allerdings stehen die beiden genannten Expositionstypen nicht unvermittelt nebeneinander, sondern sind genetisch dergestalt aufeinander bezogen, dass die kontinuierliche Exposition wohl aus einer strategischen Vermeidung der Mittelzäsur und damit aus einem Dialog mit der zweiteiligen Norm historisch hervorgegangen ist. Das bewusste Umgehen der Mittelzäsur, wie es insbesondere in den Sonatenformsätzen Joseph Haydns zutage tritt, hat in der Regel den Einsatz von fortspinnungsartiger Aktivität zur Folge, die schließlich in eine die Exposition als Ganzes abschließende strukturelle Kadenz mündet, welche als »essential expositional closure« (EEC) bezeichnet wird. Der nachfolgende Abschnitt fungiert demnach als »closing theme« (C) bzw. Schlussgruppe, die, ähnlich einem »Anhang« in der interpunktischen Theorie Heinrich Christoph Kochs, einen optionalen Stellenwert hat. Die Beschreibung der kontinuierlichen Exposition, wie sie die »Sonata Theory« leistet, stellt somit eine wesentliche Verfeinerung von Jens Peter Larsens dreiteiligem Expositionsmodell dar (Larsen 1963).

Die Kapitel 5–9 befassen sich mit einzelnen Formabschnitten einer Exposition (Hauptthema, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe) und den damit verbundenen kompositorischen Strategien. Theoretisch innovativ sind dabei mitunter folgende Aspekte: die Einführung des »Mozartian loop« als eine Variante des Ratz'schen Satzes – ein bislang nicht erfasster Thementypus; die Diskussion der Gestaltungsmöglichkeiten des Verhältnisses von Hauptthema und Überleitung, die sich zwischen den Polen klarer Abgrenzung und fließendem Übergang bewegen; sowie die detaillierte Erläuterung von Entscheidungshilfen bei der Festlegung der Grenzen zwischen Seitensatz und Schlussgruppe.

Kapitel 10 widmet sich der Durchführungsgestaltung. Dabei wird deutlich, dass die Anwendung rotationaler Begrifflichkeiten nicht nur für Exposition und Reprise produktiv sein kann, sondern auch für die Durchführung. Entgegen der landläufigen Auffassung, die Durchführung sei der Formteil, in dem sich die Phantasie des Komponisten frei und ungebunden entfalten könne, werden Prinzipien aufgezeigt, die der Gestaltung einer Vielzahl von Durchführungen zugrunde liegen und strukturelle Gemeinsamkeiten erklären können. So werden manche Durchführungen als »halbrotational« beschrieben, wenn sie einen Teil des thematischen Materials aus der Exposition in der dort dargebotenen Reihenfolge wiederaufgreifen. Im Falle einer zweimaligen Wiederkehr des Expositionsmaterials spre-

chen die Autoren von einer »doppelrotationalen« Durchführung. Zudem thematisieren sie das Phänomen der falschen Reprise, das im Unterschied zu herkömmlichen Formansätzen nicht im Sinne eines Alles-oder-nichts-Prinzips charakterisiert wird; vielmehr werden verschiedene Grade von Täuschung unterschieden, welche von einer Reihe von Faktoren (wie etwa der zeitlichen Platzierung des Hauptthemas, der Art der harmonischen Vorbereitung oder der Ähnlichkeit zum initialen Hauptthema) abhängen.

Die Kapitel 11–12 widmen sich den Strategien der Reprisengestaltung, wobei hier der Schwerpunkt deutlich auf den Sonatenformen Haydns liegt, dessen z. T. außergewöhnliche kompositorische Entscheidungen beinahe durchgehend mit dem Epitheton »witty« versehen werden. Untersucht werden rekompositorische Maßnahmen wie etwa die Reihenfolgeveränderung thematischer Module gegenüber der Exposition, Einschübe oder Auslassungen (etwa wenn die Reprise mit der Überleitung beginnt oder der Seitensatz bzw. die Schlussgruppe nicht wiederkehren). In diesem Zusammenhang findet sich auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem »sonata principle«, dessen begrenzte Reichweite anhand ausgewählter Literaturbeispiele aufgezeigt wird, in denen der transponierte Seitensatz nicht einen kadenzuell bekräftigten Moment struktureller Auflösung herbeiführt und der Sonatensatz demnach sein anvisiertes Ziel verfehlt (»failed sonata«).

Kapitel 13 befasst sich mit den außerhalb der eigentlichen Sonatenform liegenden Handlungsräumen, der Coda und der Einleitung; Kapitel 14 ist Sonatenformen in Molltonarten gewidmet, in denen signifikante Unterschiede zu Dur-Sonatenansätzen aufgezeigt werden; Kapitel 15 diskutiert Prinzipien der Gestaltung mehrsätziger Sonatenzyklen.

Kapitel 16 bespricht die Besonderheiten der »Typ 1 Sonata«, die u. a. darin liegen, dass auf eine Expositionswiederholung sowie eine anschließende Durchführung verzichtet wird, dafür aber eine quasi-kompensatorische Ausdehnung der Reprise erfolgen kann. Kapitel 17 untersucht die Eigenarten der binären »Typ 2 Sonata«, in der die Rückkehr zur Haupttonart für gewöhnlich mit Eintritt des Seitensatzes vollzogen wird. Die Rede von einer unvollständigen Reprise weisen die Autoren allerdings als anachronistisch zurück und argumentieren, dass der Reprisen-Begriff untrennbar mit der Rückkehr des Hauptthemas (unabhängig von der Tonart) verbunden ist, sofern dieses als initiales Element einer möglichst vollständigen, in der Grundtonart schließenden Rotation fungiert. Kapitel 18 befasst sich mit dem Sonatenrondo (Typ 4), die Kapitel 19–22 mit der Konzertsatzform (Typ 5). Letztere schwerpunktmäßig veranschaulicht anhand der Klavierkonzerte Mozarts.

Der erste der beiden abschließenden Anhänge erklärt gebündelt einige Grundprinzipien der Theorie, u. a. die zentrale Annahme, dass individuelle Werke mit einem abstrakten System von Normen und Standardoptionen in Dialog stehen und Form als Produkt dieses Spannungsverhältnisses begriffen wird. Starke Abweichungen von der Norm bzw. exzessive Dehnungen derselben lassen sich insofern für semantische bzw. programmatische Deutungen fruchtbar machen, als dem Werk aus der jeweiligen dialogischen Konstellation heraus expressive und dramatische Eigenschaften zugeschrieben werden können. So wird etwa der Umstand, dass sich die Medianttonart Es-Dur in der Exposition von Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre op. 62 nicht als Tonart behaupten kann, sondern – typisch für eine Dreitonartenexposition in Mollsätzen – durch die Molltonart der V. Stufe verdrängt wird, dahingehend interpretiert, dass dies – entgegen dem anfänglich heroischen Auftreten – auf das letztendliche Scheitern des Protagonisten vorausweist.

Appendix 1 betont darüber hinaus die heuristische Funktion der in der »Sonata Theory« vorgestellten Normen. Diese seien, gleich einem Idealtypus im Sinne Max Webers, lediglich als Vergleichsmaßstab zu verstehen, vor dessen Hintergrund die individuellen Realisierungen des allgemeinen Typs messbar sind, der aber keinerlei historische Relevanz beansprucht.

Weitere Schlüsselbegriffe erläutert Appendix 2: Unter »rotation« verstehen die Autoren die (in der Regel variierte und nicht vollständige) Wiederholung thematischer Module und Zonen in der Reihenfolge ihrer ursprünglichen Darbietung. »Deformation« bezeichnet die Ausdehnung normativer Optionen über die erwartbaren Grenzen hinaus, verbunden mit kontextabhängigen expressiven Effekten wie Witz, Überraschung oder Schock.

Kommentar • Trotz des innovativen Anspruchs lassen sich in der »Sonata Theory« deutliche Anknüpfungspunkte an einflussreiche Theorien des 18. und frühen 20. Jahrhunderts ausmachen. So zeigt sich etwa in dem hohen Stellenwert kadenzierender Zielpunkte, auf die hin die »sonata journey« ausgerichtet ist, ein klar erkennbares Erbe der interpunktischen Theorie Koch'scher Prägung. Wie bereits Koch in seinem dreibändigen *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt 1782–1793) gehen auch Hepokoski und Darcy von der Annahme aus, dass es etwa in der Exposition einen singulären, die Form strukturell terminierenden Moment gibt, der durch eine Kadenz artikuliert wird (bei Koch die »förmliche Cadenz«, in der »Sonata Theory« die »essential expositional closure«) und damit den Seitensatz (bei Koch den »Schlußsatz«) zum Abschluss bringt. Das Konzept des essenziellen Expositions- bzw. Sonatenabschlusses (EEC bzw. ESC) hat allerdings eine zweite Quelle; sie geht erklärtermaßen auf

die Ursatztheorie Heinrich Schenkers zurück: Der Zielton der fallenden Urlinie koinzidiert in der Regel mit einem strukturellen Ganzschluss.

Bemerkenswert ist neben der bereits erwähnten Neubewertung der Rolle thematischer Prozesse, die bei Tovey, Larsen oder Rosen in ihrer formalen Bedeutung herabgestuft wurden, auch die Aufwertung der Rolle von Sekundärparametern (v. a. Dynamik und orchestrale Textur), denen etwa in der formfunktionalen Theorie William E. Caplins (1998), an der sich die Autoren in weiten Teilen des Buches immer wieder abarbeiten, eine nachrangige Bedeutung zukommt.

Da Teile der »Sonata Theory« bereits vor Erscheinen des Buches in einer Reihe von Aufsätzen dargelegt wurden, beginnt die Rezeptionsgeschichte nicht erst mit der Publikation der *Elements*, sondern schon in den späten 1990er-Jahren. Während das Buch im angelsächsischen Raum anfänglich eine überwiegend kritische Beurteilung erfahren hat (Drabkin 2007, Spitzer 2007 und Wingfield 2008), erfreute es sich in der nordamerikanischen Theorieszene von Beginn an großer Beliebtheit. Vor allem jüngere Theoretiker greifen die »Sonata Theory« bevorzugt auf und übertragen sie auf neue Repertoires wie etwa die Sinfonik Gustav Mahlers (z. B. Monahan 2015). Damit führen sie Versuche von Hepokoski und Darcy fort, sich spätromantische Sonatenformen von Anton Bruckner, Richard Strauss oder Jean Sibelius mithilfe des Deformationskonzepts zu erschließen. Auch in Kontinentaleuropa haben die Terminologie und die Konzepte der »Sonata Theory« schnell Eingang in den Sprachgebrauch sowie die analytische Praxis gefunden (siehe z. B. Hinrichsen 2008 und Fuß 2009). Bislang vorgebrachte Kritikpunkte beziehen sich u. a. auf die zuweilen als restriktiv empfundene Repertoireauswahl (Drabkin 2007 etwa konstatiert eine zu starke Ausrichtung am Schaffen Mozarts), den quasi-axiomatischen Status des Rotationsprinzips (Wingfield 2008), das Problem des heuristischen Stellenwertes formaler Normen (Neuwirth 2011), das idiosynkratische Verständnis von Hermeneutik (die keine Hermeneutik im landläufigen Sinne ist), die zuweilen unscharfe Grenzziehung zwischen Normativität und Deformation, die Darstellung von Haydn als durchgehend witzigen Komponisten (Neuwirth 2011 und Ludwig 2012) sowie auf die Metaphernwahl, die als unnötig verästelte beurteilte Terminologie und den exzessiven Gebrauch von Abkürzungen zur Bezeichnung formaler Vorgänge (z. B. Wingfield 2008).

Literatur D. F. Tovey, Sonata Forms, in: Musical Articles from the Encyclopædia Britannica, hrsg. H. J. Foss, L. 1944, 208–232 • L. G. Ratner, Harmonic Aspects of Classical Form, in: JAMS 2, 1949, 159–168 • J. P. Larsen, Sonatenform-Probleme, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von A. A. Abert und

W. Pfannkuch, Kassel 1963, 221–231 • C. Rosen, Sonata Forms, N.Y. 1980 • W. E. Caplin, Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven, N.Y. 1998 • W. Drabkin, Mostly Mozart, in: MT 148, 2007, 89–100 • M. Spitzer, Sonata Dialogues, in: Beethoven Forum 14, 2007, 150–178 • H.-J. Hinrichsen, Besprechung von »Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata«, in: AfMw 8, 2008, 121–131 • M. Riley, Sonata Principles, in: ML 89, 2008, 590–598 • P. Wingfield, Beyond »Norms and Deformations«. Towards a Theory of Sonata Form as Reception History, in: Music Analysis 27, 2008, 137–177 • H.-U. Fuß, Die Überleitung im klassischen Stil. Hauptwege und Seitenwege in der Sonatenexposition bei Haydn, Mozart und Beethoven, in: Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen, hrsg. von C. Utz und M. Zenck, Saarbrücken 2009, 113–150 • M. Riley, Hermeneutics and the New Formenlehre. An Interpretation of Haydn's »Oxford« Symphony, First Movement, in: Eighteenth-Century Music 7, 2010, 199–219 • M. Neuwirth, Joseph Haydn's »Witty« Play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory, in: ZGMTH 8, 2011, 199–220, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/586.aspx>> • A. Ludwig, Hepokoski and Darcy's Haydn, in: Haydn. The Online Journal of the Haydn Society of North America 2, 2012, <<http://www.rit.edu/affiliate/haydn/hepokoski-and-darcy-s-haydn>> • S. Monahan, Mahler's Symphonic Sonatas, Oxd. 2015

Markus Neuwirth

Hermann von Reichenau

Musica

Weiterer Autorname: Hermannus Contractus

Lebensdaten: 1013–1054

Titel: Musica

Entstehungsort und -jahr: Reichenau, vermutlich zwischen 1048 und 1054

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, ca. 40 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: US-R, Ms. 92 1100 [spätes 11. Jahrhundert; digitale Edition: TML] • A-Wn, Cod. 51 [frühes 12. Jahrhundert] • D-Kl, Ms. 4^o Mss. Math. 1 [größerer Auszug aus dem 12. Jahrhundert enthalten] • Editionen in: GS 2, St. Blasien 1784, 125–149 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • In: PL 143, Paris 1882, 413–439 [Digitalisat: TML] • Hermann Contracti Musica, hrsg. von W. Brambach, Leipzig 1884 [Digitalisat: TML] • Edition und Übersetzung: Musica Hermann Contracti, hrsg. und engl. Übersetzung von L. Ellinwood, Rochester, N.Y. 1936 [Neuausg.: The »Musica« of Hermannus Contractus, rev. und hrsg. von J. L. Snyder, Rochester 2015; Digitalisat: TML]

Der Mönch Hermann von Reichenau war, seinem Schüler Berthold von Reichenau zufolge, »von frühesten Jahren an [...] in all seinen Gliedern vollständig gelähmt von einem paralytischen Leiden« (»ab ineunte etate in exteriori homine passione paralytica omnibus membris dissolutorie contractus«, zit. nach MGH, Scriptores rer. Germ., Nova Series, Bd. 14, S. 163). Er verfasste neben mehreren Fest-

offizien und Gedichten bedeutende Werke über Astrologie, Mathematik, Geometrie, Geschichte und Musiktheorie. Sein musikalischer Traktat, der im Deutschland des 11. und 12. Jahrhunderts weithin rezipiert wurde, beschäftigt sich mit dem korrekten Vortrag des gregorianischen Gesangs. Damit befasst er sich mit dem wichtigsten Element zeitgenössischen kirchlichen Lebens: der Liturgie.

Zum Inhalt • (In den Abschriften ist Hermanns Traktat nicht in Kapitel unterteilt; die hier verwendete Kapiteleinteilung folgt der kritischen Ausgabe von Ellinwood.) Die *Musica* beginnt mit dem Monochord, einem Instrument von grundsätzlicher Bedeutung für das Ermitteln von Tonhöhen und für das Erlernen von Gesang. Hermann beschreibt (Kap. 1) ein zwei Oktaven (»quadruplum«) umfassendes Monochord, wobei jede Oktave in eine Quarte (diatessaron) und eine Quinte (diapente) unterteilt ist. Er umreißt auch das Prinzip der Oktavwiederkehr und die Benennung der Tonhöhen auf dem Monochord. Die tiefere Oktave ist mit Großbuchstaben bezeichnet und die höhere mit Kleinbuchstaben: *A, B, C, D, E, F, G* bzw. *a, b, c, d, e, f, g*.

In der Folge (Kap. 2) erklärt Hermann die mathematischen Ursprünge und die Funktionsweise des »quadruplum«. Seine Argumentation entspringt im Grunde Platons *Timaos* in der lateinischen Übersetzung von Calcidius, in ihrer Spiegelung durch Macrobius (Anfang 5. Jahrhundert) und den Abt Bern von Reichenau (gest. 1048). Es geht ihm darum zu zeigen, dass das »quadruplum« eine Erscheinungsform der natürlichen Weltordnung ist, welche Hermann wie alle seine Zeitgenossen in der Organisation von Musik gespiegelt findet.

Als nächstes Thema kommen die Tetrachorde zur Sprache (Kap. 3). Von diesen gibt es vier: die Tetrachorde der »graves« (*A, B, C, D*), »finales« (*D, E, F, G*), »superiores« (*a, b, c, d*) und »excellentes« (*d, e, f, g*). Hermann betont mit Nachdruck, dass sie auf den Tonhöhen *D* und *d* verbunden sind, was eine Oktavwiederkehr gestattet. Alle haben auch die gleiche Intervallstruktur mit der Folge Ganzton-Halbton-Ganzton. Hermann kritisiert die Anordnung der Tetrachorde, wie sie in dem karolingischen Traktat *Musica enchiridias* (9. Jahrhundert) angegeben wird, da sie »der Natur zuwiderläuft« (»naturae [...] confudit«, Kap. 3, S. 24) und sich nicht mit den Modi vereinbaren lässt. Anschließend erklärt er die Unterschiede zwischen den beiden Tetrachord-Gruppen (Kap. 4). Während diejenigen Tetrachorde, die sich für den Gesang eignen, die Form Ganzton-Halbton-Ganzton besitzen und bei *D* und *d* verbunden sind, hat die ältere Reihe, »die sich auf das Messen bezieht« (»ad mensurae rationem pertinent«, Kap. 4, S. 26), die Form Ganzton-Ganzton-Halbton und ist bei *E* und *e* verbunden.

Das nächste von Hermann behandelte Thema ist die Species-Theorie, ein der Dialektik entlehntes Konzept. Es

gibt vier Species der Quarte (diatessaron, Kap. 5). Die erste Gattung ist *A-B-C-D*, die zweite *B-C-D-E*, die dritte *C-D-E-F* und die vierte *D-E-F-G*, die alle in der höheren Oktave wiederholt werden. Hermann warnt, dass der Tritonus *F-b* keine legitime Species des diatessaron ist. Es gibt auch vier Species der Quinte (diapente, Kap. 6). Diese lauten: *D-E-F-G-a*, *E-F-G-a-b*, *F-G-a-b-c* und *G-a-b-c-d*. Dann folgt (Kap. 7) eine Beschreibung der acht Species der Oktave (diapason). Diese bilden eine Kombination der Species des diatessaron und der diapente. Wie bei dem Tonumfang des Monochords (»quadruplum«, d. h. der Umfang von zwei Oktaven oder vier Tetrachorden) spiegelt die Wirkungsweise der Species die natürliche Ordnung der Musik wider.

Hermanns Erörterung der Species mündet in eine Analyse der Modi (Kap. 8). Er umreißt die Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Tönen, nennt die verschiedenen Formen der Nomenklatur (dorisch [authentisch], hypodorisch [plagal] usw.) und zeigt, wie sich die Modi aus den Tetrachorden und Species zusammensetzen. Anschließend (Kap. 9) folgt eine Kritik der Ptolemaios zugeschriebenen Gedanken über einen möglichen Modus, der auf der Tonhöhe *a* beginnt. Einen solchen Modus gebe es nicht, meint Hermann, da er tatsächlich eine Wiederholung des hypodorischen (*A-a*) sei. Hermann fasst sodann kurz die Modaltheorie zusammen (Kap. 10).

Als nächstes wendet er sich ein weiteres Mal den Tetrachorden zu (Kap. 11) und erklärt die Bedeutung der Namen »graves« (*A-D*), »finales« (*D-G*), »superiores« (*a-d*) und »excellentes« (*d-g*). Er betont (Kap. 12), dass zwischen den Tonhöhen *D* und *d* zwei Modi existieren: der dorische Modus (1. Ton), mit einem Tonumfang von *D* bis *d* und dem Schlussston auf *D*; und der hypomixolydische Modus (8. Ton), mit einem Tonumfang von *D* bis *d* und einem Schlussston auf *G*. Es folgt eine Schautafel der Modaltheorie (Kap. 13), und anschließend greift Hermann wieder die doppelte Modalfunktion von *D* und *d* im Zusammenhang mit authentischen und plagalen Tönen auf (Kap. 14).

Hermann betont, der wahre Musiker zeichne sich dadurch aus, dass er über das Wissen verfügt, eine »Melodie angemessen zu komponieren, sie nach den Regeln zu beurteilen und sie richtig zu singen« (»ut cantilenae rationaliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae«, Kap. 15, S. 47). Diese Definition von Musik stellt eine subtile und bedeutende Überarbeitung von Boethius dar (um 480–525), dem nur die Kritik der Musik eine lohnenswerte Betätigung erschien: Für Hermann war der ideale Musiker derjenige, der fehlerlos praktizierte, weil er die Musik vollständig durchdringt. In diesem Abschnitt führt Hermann auch die Begriffe »arsis« (Steigen) und »thesis« (Fallen) ein. Diese grammatischen Konzepte, die in Musiktraktaten jener Zeit auch als »intensio« und »remissio«

bezeichnet werden, beziehen sich auf die melodische Form der Intervalle, während eine Melodie oder ein Tetrachord sich von ihrer bzw. seiner ersten Note fortbewegt und zu ihr zurückkehrt. Die Beschäftigung mit melodischen Intervallformen veranlasst Hermann, weitere Gründe dafür anzuführen, warum *F-b* keine legitime Quarte ist, und darauf hinzuweisen, dass die ältere Gruppe von Tetrachorden (Kap. 4) zwar theoretisch existieren möge, doch von keinem praktischen Nutzen sein könne, weil sie nicht mit der natürlichen Ordnung der Musik harmoniere. Anschließend werden »intensio« und »remissio« der Quinte und der Oktave erörtert (Kap. 16 f.), und in der Folge (Kap. 18) wendet sich Hermann wieder dem karolingischen Traktat *Musica enchiriadis* zu. Diesmal kritisiert er das darin erörterte musikalische Notationssystem, die Dasia-Notation, das er für nutzlos hält.

Sodann bietet Hermann einige Richtlinien für das Erkennen der Modi an, mit vielen Beispielen aus dem gregorianischen Repertoire (Kap. 19). Wieder betont er die Wichtigkeit, den doppelten Modus zwischen den Tonhöhen *D* und *d* zu erkennen, und kritisiert auf subtile Weise Guido von Arezzo (um 991–1033). Guido, betont er, habe es versäumt zu erkennen, dass *D* in zwei Modi einsetzbar ist, und habe damit ein Modalsystem entwickelt, das unvollständig ist und nicht völlig vereinbar mit der natürlichen Ordnung.

Der Kritik an Guido folgt eine Zusammenfassung von Hermanns Theorie, ausgedrückt in der Form eines Schaubildes (Kap. 20). Es hat den Zweck, auf anschauliche Art »die Unterschiede und Ähnlichkeiten der Modi, ihre besonderen Merkmale und die Ordnung aller Gattungen aufzuzeigen« (»diversitatem et concordiam troporum, proprietates, ordinemque omnium specierum denotet«, Kap. 20, S. 63). Hermann beendet seinen Traktat (Kap. 21) mit der Fortsetzung seiner Schlussfolgerung. Sein Ziel, schreibt er, sei es gewesen, die notwendigen theoretischen Elemente der Musik darzulegen und dabei »die Unklarheiten der Alten zu klären, Lücken zu füllen und Fehler zu berichtigen« (»ut obscura in veterum dictis dilucidarem, omissa repeterem, reprehensibilia corrigerem«, Kap. 21, S. 66). Hermanns abschließende Bemerkungen fassen seinen gesamten Traktat auf außerordentlich sinnfällige Weise zusammen.

Kommentar • *Musica* baut auf der von Abt Bern von Reichenau gelegten Grundlage auf. Indem der Traktat das »quadruplum«, das System von Tetrachorden und Modi miteinander in Einklang brachte, prägte er die theoretische Sichtweise späterer Generationen von Musiktheoretikern im deutschsprachigen Raum. Dabei folgte Hermann keineswegs widerspruchsfrei der Auffassung seines Lehrers. In einigen Punkten stimmte er nicht mit Abt Berns Lehre überein und kritisierte sie, allerdings sehr darauf bedacht, Bern nie beim Namen zu nennen. Hermanns Weigerung,

sich der Autorität früherer Verfasser zu unterwerfen, kennzeichnet auch seine Werke über Arithmetik und Astronomie. Wie auch spätere deutsche Autoren schreckte Hermann nicht davor zurück, die Fehler zu kritisieren, die er in Guido von Arezzos Werk wahrzunehmen meinte.

Nur zwei überlieferte Abschriften enthalten eine vollständige Fassung von Hermanns *Musica*: ML 92/1100 aus dem späten 11. Jahrhundert (Eastman School of Music, Rochester) und Cod. 51 aus dem frühen 12. Jahrhundert (Österreichische Nationalbibliothek, Wien). Eine weitere Abschrift (4^o Mss Math. 1, Landesbibliothek, Kassel) überliefert einen größeren Auszug. Den Einfluss des Traktats ausschließlich auf der Grundlage der überlieferten Abschriften zu beurteilen würde jedoch ein schiefes Bild ergeben. Es ist wahrscheinlich, dass einmal zahlreiche andere Exemplare im Umlauf waren, die heute verschollen sind: Wilhelm von Hirsau (gest. 1091), Theogerus von Metz (Sankt Georgen, um 1050–1120), Frutolf von Michelsberg (gest. 1103) und der Kompilator von *Quaestiones in musica* (frühes 12. Jahrhundert) kannten alle Hermanns Traktat aus eigener Anschauung. Hermann verfasste auch eine Reihe von Merkversen, die jeweils ein von ihm ersonnenes Notationssystem, die musikalischen Konsonanzen und die Modi erklären. Diese Verse waren sehr einflussreich und erfreuten sich großer Beliebtheit unter späteren Generationen von Kopisten; sie sind, vollständig oder teilweise, in etwa 30 Handschriften überliefert. Hermanns musikalische Werke waren somit nicht weniger verbreitet als seine anderen Werke über das Quadrivium.

Literatur H. Oesch, Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker. Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke, Bern 1961 • M. Bernhard, Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus, in: Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Kgr.Ber. Heiligenkreuz 1999, hrsg. von W. Pass und A. Rausch, Tutzing 2001, 99–126 • T. J. H. McCarthy, Music, Scholasticism and Reform. Salian Germany, 1024–1125, Manchester 2009

T. J. H. McCarthy

Sebald Heyden

De arte canendi

Lebensdaten: 1499–1561

Titel: De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu, libri duo, autore Sebald Heyden. Ab ipso autore recogniti, mutati & aucti (Zwei Bücher über die Kunst des Singens und den korrekten Gebrauch der musikalischen Notation, von Sebald Heyden, vom Verfasser selbst überarbeitet, verändert und erweitert)

Erscheinungsort und -jahr: Nürnberg 1540

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 88 Bl., lat.

Quellen / Drucke: Erstausgabe: *Musicae, id est, artis canendi libri duo*, Nürnberg 1537 [Digitalisat: IMSLP] • Nachdruck: New York 1969 [Faksimile] • Übersetzung: *De arte canendi*, übers. von C. A. Miller, Dallas 1972 • Digitalisat: BSB, IMSLP

De arte canendi ist der bekannteste musiktheoretische Traktat von Sebald Heyden, der als Rektor der St.-Sebalds-Schule in Nürnberg (1525–1561) viele theologische und pädagogische Werke verfasst hat. Sein erster Musiktraktat hieß *Musicae στοιχειωσις* (*Musicae Stoiceiosis*, Nürnberg 1532), der zweite *Musicae, id est artis canendi, libri duo* (*Zwei Bücher über die Musik, nämlich über die Art des Singens*, Nürnberg 1537) und der dritte *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu* (*Über die Kunst des Singens und den korrekten Gebrauch der musikalischen Notation*, Nürnberg 1540). Während der Titel vermuten lässt, dass Letzteres sich mit Stimmtechnik beschäftigt, macht der Untertitel deutlich, dass es eigentlich darum geht, wie man Polyphonie in mensuraler Notation singt. Heydens bedeutendster Beitrag ist seine systematische Diskussion der Proportionen in der mensural notierten Musik sowie seine Argumentation für einen konstanten Tactus, die er schon 1532 dargelegt hat. Der Umfang der Traktate wuchs mit der Anzahl und der Art der enthaltenen Musikbeispiele, von einigen wenigen Bicinien und Tricinien in den *Elementen der Musik* bis zu ausgedehnteren mehrstimmigen Kompositionen in den beiden letzten Schriften.

In gewisser Hinsicht war Heyden konservativ, wenn er etwa seine Theorie mit Musikbeispielen von älteren Komponisten wie Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Johannes Ghiselin, Josquin Desprez und Henricus Isaac illustriert, die Jahrzehnte früher entstanden waren. Fortschrittlich erscheint er hingegen, wenn er sich für eine vereinfachte Hexachordtheorie starkmacht. Heyden schätzte zwar sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik für ihre entspannende und erfrischende Wirkung, die besonders für Gelehrte heilsam sei, betonte aber auch, dass Musik nicht die Zeit zum Studieren stehlen solle. Dementsprechend war er der Meinung, dass liturgische Musik den Gottesdienst nicht dominieren dürfe, sondern nur die Andacht befördern solle. Trotz des großen Umfangs fehlt in *De arte canendi* die Behandlung wichtiger Themen, wie etwa Kontrapunkt und Komposition, die in anderen zeitgenössischen Traktaten Standard sind.

Zum Inhalt • Heyden widmete *De arte canendi* seinem Gönner Hieronymus Baumgartner, einem Mitglied der Nürnberger Elite, der großes Interesse für die Musik zeigte und als Vermittler zwischen Ludwig Senfl und Herzog Albrecht von Preußen auftrat. Das erste der beiden Bücher behandelt die Bausteine der Musik: Skalen, Noten, Intervalle, Solmisation, Hexachorde, Tactus, Notenwerte in verschiedenen Mensuren, Punkte und Pausen. In seinen

Elementen der Musik lehnte Heyden das Choralsingen als Zeitverschwendung ab, und in *De arte canendi* meinte er, dass jeder, der wisse, wie man Polyphonie singe, auch wisse, wie man Choral singe. Dementsprechend verzichtet er in seinem Traktat auf ein eigenes Kapitel zur Choralnotation.

Sein Verständnis von Hexachorden ist unkonventionell. Er kennt nur zwei Hexachorde: eines mit $\flat$ -Vorzeichen, ein anderes ohne. Das ist vermutlich weniger als eine Tendenz in Richtung Dur-Moll-Tonalität denn als Vereinfachung der Modaltheorie für seine Studenten zu verstehen. Er erklärt, dass manche den drei »cantonum genera«, d. h. dem natürlichen, harten und weichen Hexachord, ein viertes hinzufügen, nämlich das »fictum«. Er meine jedoch, dass nur das harte und das weiche ausreichen (Bl. D2r). Seine Diskussion von *musica ficta* ist also stark verkürzt und in gewisser Weise inkohärent.

Heyden widmete sich hingegen stärker dem Tactus und den Mensurzeichen, für die er eine eigene Theorie entwickelte, die nicht immer mit der Lehre anderer Theoretiker übereinstimmt. Er benutzte Johannes Tinctoris' *Proportionale musices* (um 1472), ihm handschriftlich durch Georg Forster übermittelt, und Franchino Gaffurios *Practica musice* (Mailand 1496) in seinen Kapiteln zum »Modus Maior« (Bl. M2v) und »Modus Minor« (Bl. L4v), und implizit widerspricht er Theoretikern wie Johannes Cochlaeus und Nikolaus Listenius, die meinten, dass eine Tempoänderung einen veränderten Tactus mit sich ziehe. Heyden glaubte auch, dass viele der gegenwärtigen Theoretiker die Proportionslehre des späten 15. Jahrhunderts nicht verstanden hätten. Demzufolge gründete er seine Theorie nicht auf der Lehre anderer Zeitgenossen, sondern auf der eigenen Analyse von Musik um 1500 (hauptsächlich Messkompositionen), für die er erklärterweise eine besondere ästhetische Vorliebe hatte. Die von ihm gewählten Beispiele sind hinsichtlich ihrer Schreibweise und ihrer Notation bemerkenswert komplex. Mehr als die Hälfte zeigen unterschiedliche Mensurzeichen in den verschiedenen Stimmen oder wechseln die Mensur im Verlauf des Stückes.

Heyden fordert, dass mehrstimmige Kompositionen einen stabilen zugrunde liegenden Tactus haben müssen und dass sich jeder mensurale Wechsel proportional zu seinem Tactus verhält, was durch Integra-Zeichen (O oder C) ausgedrückt wird. Wenn die Komposition schneller werden soll, müssen die Zeichen verkleinert werden (Φ oder ϕ) oder andere Proportionen verwendet werden. Seiner Meinung nach bringen jene Theoretiker, die einen variablen Tactus einführten, das perfekt funktionierende System durcheinander. Heyden unterscheidet drei Arten von »prolatio perfecta« (oder »prolatio maior«, Bl. I4v): »integra« (Bl. K2, *tactus* = eine perfekte oder imperfekte Minima), »diminuta« (ebd., *tactus* = zwei Minimae oder eine im-

perfekte Semibrevis) und »proportionata« (ebd., *tactus* = drei Minimae oder eine perfekte Semibrevis). Außerdem betont er immer wieder, dass ein Diminutionsstrich in der Mensur »proportio dupla« (Bl. K3) eine Halbierung der Notenwerte bzw. doppelte Geschwindigkeit bedeute.

Einige der von Heyden gewählten Beispiele (wie etwa Isaacs *De radice Jesse*) entsprechen seinem Modell perfekt, andere hingegen (wie etwa das Kyrie I von Ockeghems *Missa prolationum*) nicht. Er dürfte nicht realisiert haben, dass die Komponisten der Generation vor Josquin und die Theoretiker Tinctoris und Gaffurio eine andere Theorie von der Äquivalenz der Minimae hatten als spätere Generationen. Es verwirrte ihn auch, dass in manchen Fällen sogar derselbe Komponist dieselben Zeichen verwendete, um verschiedene Dinge in unterschiedlichen Kompositionen anzuzeigen. Heyden interpretierte diese offensichtlichen Diskrepanzen, die er speziell in den älteren Stücken vorfand, als Schreibfehler. Oft verwendete er für seine Beispiele eine andere als die originale Schreibweise, um seine Theorie besser zu untermauern. In einigen Fällen, wie etwa im Kyrie I und im Christe von Josquins *Missa L'Homme armé super voces musicales*, liefert er Auflösungen nach seinem eigenen Verständnis. Heyden stellt umfassende Regeln zur Auflösung von Notenwerten unter ungewöhnlichen Mensurzeichen auf, wie sie etwa in Ghisels *Missa Gratieusa* und *Missa Narayge* zu finden sind. Die Lösungen sind normalerweise in C notiert, die eine Art Standard geworden war. Manchmal unterscheiden sich Heydens Auflösungen komplexer Beispiele von anderen, wie etwa denen von Glarean.

Heyden konzentriert seine Modustheorie hauptsächlich auf Mehrstimmigkeit und geht nur kurz auf ihren Gebrauch im Choral ein, und auch dort nur auf die einfachsten Formen, wie etwa die Psalmodie. Die Beispiele dafür sind mensural notiert. Für Heyden sind die bestimmenden Elemente eines Modus seine Finalis und die ihn charakterisierenden Intervalle.

Kommentar • Heyden betont immer wieder, dass Musiktheorie eher deskriptiv als präskriptiv sein müsse. Dementsprechend wählte er Musik von herausragenden Komponisten als Rohmaterial intensiver Analysen. Sein historischer Blick auf die Musik ist ein Meilenstein in der musikalischen Historiographie. Sein Versuch, eine umfassende Theorie zu entwickeln, die für jede Musik zwischen 1480 und 1520 anwendbar ist, wird einerseits beeinträchtigt durch sein Unvermögen, die Entwicklungen seiner eigenen Zeit anzuerkennen; andererseits irritierten ihn auch die Inkonsistenzen in den Werken einzelner Komponisten. Heydens Traktat sorgte noch zwei Jahrzehnte nach seiner Publikation für Kontroversen und Widerspruch. Hatte es im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert das Verständnis

von der Musik in der Zeit der Renaissance stark beeinflusst, so verwiesen in jüngerer Zeit Autoren wie Carl Dahlhaus, Anna Maria Busse Berger und Ruth DeFord doch auf viele Unstimmigkeiten.

Literatur C. Dahlhaus, Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: *AfMw* 17, 1960, 22–39 • C. A. Miller, Sebald Heyden's »De Arte Canendi«. Background and Contents, in: *MD* 24, 1970, 79–99 • C. Dahlhaus, Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: *GMth* 6, Dst. 1987, 333–361 • A. M. Busse Berger, Mensuration and Proportion Signs, *Oxd.* 1993 • C. C. Judd, Reading Renaissance Music Theory, Cambridge 2000 • R. I. DeFord, Sebald Heyden (1499–1561). The First Historical Musicologist?, in: *Music's Intellectual History*, hrsg. von Z. Blazekovic und B. D. Mackenzie, N.Y. 2009, 3–15 • Dies., Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music, Cambridge 2015

Grantley McDonald

Hieronymus de Moravia

Tractatus

Lebensdaten: gest. nach 1271

Titel: Tractatus de Musica (Abhandlung über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich Paris, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, [I] fol. (Vorsatzblatt), 95 fol. (das eigentliche fol. 96 ist als hinterer Spiegel verwendet), lat.

Quellen/Drucke: Handschrift: F-Pn, f. lat. 16663 • Editionen: Hrsg. von S. M. Cserba, Regensburg 1935 • Hrsg. von C. Meyer und G. Lobrichon unter Mitwirkung von C. Hertel-Geay, Turnhout 2012 [maßgebliche Edition] • Digitalisat: Gallica

Hieronymus stammt den Angaben zu Beginn des *Tractatus* zufolge aus Mähren (»a fratre Ieronimo moravo«, fol. 1ra/S. 3), aufgrund der abweichenden Angabe in der Schlussformulierung ist allerdings auch eine Herkunft aus dem schottischen Moray nicht völlig auszuschließen (»fratris Ieronimi de Moravia«, fol. 94rb/S. 270). Hieronymus gehört dem Predigerorden (Dominikaner) an (»ordinis fratrum predicatorum«, fol. 1ra/S. 3 und 94rb/S. 270), weil wohl eine gewisse Zeit in Paris im Kloster Saint-Jacques und zielt bei der Kompilation der Schrift in erster Linie auf Mitglieder seines Ordens ab, wie er im Prolog bekennt (fol. 1va-b/S. 4). Um sie zum Urteil über die Musik und zur Komposition zu befähigen, wird den Brüdern eine äußerst breite theoretische, aber auch praktische Wissensgrundlage für die Musik angeboten. Der wiederholten Verwendung des Begriffs der »naciones« zufolge ist der Autor mit dem universitären Umfeld, und zwar wohl dem der Pariser Universität, vertraut. Die Schrift wird nicht zuletzt aufgrund eines Zitats bei Thomas von Aquin im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts angesetzt.

Zum Inhalt • Wie Hieronymus im Prolog klärt, handelt es sich bei dem *Tractatus* eigentlich um eine Kompilation

(Prolog, fol. 1rb / S. 3). Diese zeugt von der Rezeption von Autoren der Antike bis hin zu Zeitgenossen von Hieronymus. Die z. T. kürzeren Auszüge der Theorie betreffen v. a. Autoren der Spätantike wie Boethius (Bücher 1–5 der *De institutione musica*, um 500 n. Chr., und zwar nachweislich wiederholt mit dem Kommentar, den die *Glossa maior in institutionem musicam Boethii* bietet, 12. Jahrhundert), aber auch jüngere Autoren wie Isidor von Sevilla (*Etymologiae*, frühes 7. Jahrhundert, v. a. dessen 3. Buch), Guido von Arezzo (*Regulae rhythmicae*, frühes 11. Jahrhundert) und Johannes Affligemensis (Cotto) (*De musica*, um 1100). Zeitgenössische Schriften sind weitgehend vollständig im Kapitel 26 des *Tractatus* aufgenommen – dabei handelt es sich neben der etwas älteren Lehre, die heute unter dem Titel *Discantus positio vulgaris* (frühes 13. Jahrhundert) bekannt ist, um die Abhandlungen *De mensurabili musica* (um 1250) des Johannes de Garlandia, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) des Franco von Köln und *Ars motetorum compilata breviter* (2. Hälfte 13. Jahrhundert) des Petrus Picardus. Seine Quellen gibt Hieronymus in der Regel, wenn auch nicht immer, an. Indirekte Zitate (so z. B. Guido oder Isidor zitiert durch Johannes Cotto, Al-Fārābī zitiert durch Vincent de Beauvais) sind hier geläufig. Mangels anderweitiger Nachweise wird angenommen, dass einige Passagen durch Hieronymus selbst formuliert wurden. Dass das Kompilieren zu Widersprüchen führen kann, nimmt Hieronymus in Kauf. Auch wenn die Kompilation umfangreich ist (die Handschrift enthält 24 jeweils aus zwei Doppelblättern bestehende Hefte, wovon 94 Seiten dem *Tractatus* gewidmet sind), muss sie als unvollständig gelten: Hieronymus kündigt für das Kapitel 26 fünf Abhandlungen an, wovon letztendlich aber nur die vier oben genannten niedergeschrieben sind; zudem sind am Ende des Kapitels die Musikbeispiele nicht mehr notiert.

Die 28 Kapitel lassen sich grob in drei Abschnitte untergliedern. Während Kapitel 1–9 Grundlegendes und Klassifizierungen präsentieren (Definition und Ursprung der Musik, Kategorien der Musik, ihre Effekte), vermitteln die Kapitel 10–25 Basiswissen zur einstimmigen Musik, der *musica plana* (das für das Studium der mehrstimmigen Musik vorausgesetzt wird). So handeln die Kapitel 10–11 von der Notation und dem Lesen der Musik (die Tonbezeichnung – »clavis« – durch einen der Buchstaben A, B, C, D, E, F oder G in Kombination mit einer, zwei oder drei Solmisationssilben erlaubt dabei die genaue Tonhöhenangabe im gängigen Tonraum), Kapitel 12 von der hexachordalen Struktur der Musik und dem System der »mutationes« (dem Wechsel von einem Hexachord zum anderen), Kapitel 13 vom Tonumfang gemäß der guidonischen Hand und den drei verschiedenen Tonlagen, die Kapitel 14–17 von den Intervallen und deren Klassifikationen (Konso-

nanztheorien usw.) und von den Intervall-Proportionen, schließlich die Kapitel 18 und 19 von den beim Glockenbau angewandten Proportionen bzw. denen des Monochords (auf Letztere wird im Kapitel 27 nochmals eingegangen). Die Kapitel 20–24 bieten Angaben zur Modustheorie, wobei das Zitat des dominikanischen Tonars zu den Psalmintonationen und -differenzen in Kapitel 22 und die Angaben zum Ethos der Modi und zum Zusammenspiel von Musik und Text in Kapitel 24 hervorzuheben sind. Bemerkenswert ist auch das Kapitel 25, welches auf den einstimmigen Kirchengesang in zweierlei Hinsicht abzielt: als einstimmigen Gesang *per se* und als Grundlage für den mehrstimmigen Gesang – mit einem »discantus«. Hieronymus macht hier eine singuläre Angabe nicht nur durch den Hinweis, jeder Gesang stehe in Bezug mit dem gemessenen Gesang (»cantus mensurabilis«), sondern auch durch die Anweisungen zur Verzierung des Gesangs bei höheren Anlässen, wobei der Autor die Praxis gewisser Franzosen von der anderer »naciones« unterscheidet und auch andere Überlegungen zur Gesangspraxis nicht ausklammert. Kapitel 25 leitet zum 26. Kapitel über, das sich ausschließlich mit der Polyphonie, dem gemessenen Gesang, befasst. In der Kompilation ist die erste der nur vier in diesem Kapitel vereinten Abhandlungen ein Unicum. Während es bei der dritten und vierten Abhandlung (Franco, Picardus) kaum gravierende Abweichungen zu den Versionen anderer Quellen gibt, sind bei der hier ausdrücklich Johannes de Garlandia zugeschriebenen zweiten Abhandlung nicht nur die ersten beiden Abschnitte neu geschrieben, sondern auch drei weitere Abschnitte am Ende hinzugefügt – der Herausgeber der kritischen Garlandia-Ausgabe Erich Reimer spricht von »nichtauthentischen Partien« (Reimer 1972, S. 27). Auf die Praxis zielt wieder das letzte, 28. Kapitel mit Stimmungsangaben für die Instrumente »rubeba« und »viella« (»Rebec« und »Fidel«).

Die Musikbeispiele, welche v. a. das 26. Kapitel betreffen, sind der Graphie zufolge wohl durch einen Laien kopiert. Im Gegensatz zu der älteren Ausgabe durch Cserba folgen die Beispiele in der Edition von C. Meyer und G. Lobrichon in der Regel der Hieronymus-Quelle und nicht den anderweitig überlieferten Versionen der zitierten Texte.

Kommentar • Der Traktat spiegelt wahrscheinlich den Unterricht wider, der im Kloster Saint-Jacques von Paris vom Predigerorden parallel zum universitären Programm angeboten wurde. Auch wenn keine Kopie der Handschrift bekannt ist, ist deren Wichtigkeit nicht zu unterschätzen; dies zeigt sich u. a. darin, dass sie seit ihrer Übereignung durch Petrus Lemovicus an die Sorbonne 1306 in der Kapelle Sainte-Ursule öffentlich ausgelegt und so bis immerhin 1615 den Studenten des Kollegiums der Sorbonne zugänglich gemacht wurde.

Literatur K.-J. Sachs, Zur Tradition der Klangschrift-Lehre. Die Texte mit der Formel ›Si cantus ascendit ...‹ und ihre Verwandten, in: AfMw 28, 1971, 233–270 • E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Tl. I: Quellenuntersuchungen und Edition, Wbdn. 1972 • M. Huglo, La place du ›Tractatus de Musica‹ dans l'histoire de la théorie musicale du XIIIe siècle – étude codicologique, in: Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIIIe siècle, hrsg. von C. Meyer, P. 1992, 33–42 • C. Meyer, Lecture(s) de Jérôme de Moravie – Jérôme de Moravie, lecteur de Boèce, in: ebd., 55–74 • J. Verger, L'Université de Paris et ses collègues au temps de Jérôme de Moravie, in: ebd., 15–31 • K. Schlager, Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Choralis, in: GMth 4, Dst. 2000, 217–292, bes. 259–266 • C. Meyer, Le Tonaire des Frères Prêcheurs, in: Archivum Fratrum Praedicatorum LXXVI, 2006, 117–156

Carola Hertel

Ferdinand (von) Hiller

Übungen

Lebensdaten: 1811–1885

Titel: Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes

Erscheinungsort und -jahr: Köln 1860

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 143 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Rotterdam ³⁷1937 [letzte Ausg.] • Digitalisat: BSB

Hillers Übungen sind eines der eindrucksvollsten Dokumente der deutschen Partimento-Rezeption. Sie entstanden für das Konservatorium in Köln, dessen Leiter Hiller seit 1850 war und das er nach dem Leipziger Vorbild neu organisierte. Hillers Werk gipfelt in einer über 60 Seiten langen Sammlung original italienischer und französischer Partimenti. Vermutlich war Hiller in Paris mit dieser Tradition in Berührung gekommen, wo die italienischen Partimenti sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Hillers Übungen enthalten u.a. eine Gruppe ansonsten unveröffentlichter Partimenti Luigi Cherubinis.

Zum Inhalt • Ferdinand Hillers Buch ist, abgesehen von einem kurzen Vorwort, praktisch textlos. Am Anfang steht eine knappe Darstellung der Drei- und Vierklänge sowie deren Umkehrungen: Zuerst werden der Dreiklang und seine Umkehrungen erläutert, dann folgen der Dominantseptimenakkord und weitere Akkorde jeweils mit ihren Umkehrungen. Anders als in der italienischen Tradition spielt bei Hiller die Oktavregel (ein Modell zur Harmonisierung unbezifferter Bässe) keine Rolle. Eine explizite Akkordtheorie gibt Hiller, der erklärt, sich in der Reihenfolge der behandelten Akkorde am »trefflichen Lehrbuch E. F. Richters« (S. 2) orientiert zu haben, nicht. An keiner

Stelle von Hillers Buch finden sich jedoch römische Stufenzahlen nach dem Vorbild Ernst Friedrich Richters oder Fundamentalbassprogressionen. Die Akkordtheorie steht ganz im Hintergrund und dient lediglich dazu, die Vielzahl der Akkorde übersichtlich zu systematisieren. Akkordverbindungen werden vielmehr empirisch durch eine Fülle von Beispielen gelehrt.

Am Anfang stehen kleine Übungen, wohl von Hiller selbst verfasst, mit denen Akkordverbindungen und einzelne Phänomene wie Kadenzen, Modulationen und Sequenzen geübt werden. Anschließend gibt Hiller, in einer von der italienischen abweichenden und wohl spezifisch deutschen Tradition, Volkslied- und Chormelodien zur Harmonisierung, wodurch das Erfinden von Bässen trainiert wird. Knapp die Hälfte von Hillers Buch macht jedoch die abschließende Partimento-Anthologie aus, die Hiller in drei Teile gliedert. Bei Partimenti handelt es sich um kleine Übungsstücke in Gestalt meist unbezifferter Bässe, durch deren Aussetzung am Tasteninstrument der Schüler die Modelle der tonalen Sprache in idiomatischen Zusammenhängen internalisiert. Der erste, von Hiller als »Bässe von Fenaroli« (S. 80–102) bezeichnete Teil entstammt der berühmten Partimento-Sammlung Fedele Fenarolis. Hiller folgt dabei direkt der italienischen Ausgabe Fenarolis und nicht der Pariser Ausgabe Alexandre Chorons, in welcher Fenarolis Übungen in der Reihenfolge vertauscht und häufig transponiert erscheinen. Hillers »Bässe von Mattei« (S. 103–129) sind weniger leicht zuzuordnen. Stanislaw Mattei war Schüler von Padre Martini und Lehrer von Gaetano Donizetti und Gioachino Rossini. Einige seiner Partimenti sind in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel aufbewahrt, weitere finden sich in der *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* (Bologna um 1824), ein Buch, das in einer französischen Übersetzung auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts kursierte. Einige der von Hiller veröffentlichten Bässe finden sich in dieser Sammlung, woher jedoch die weiteren Bässe Matteis stammen, ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht ersichtlich. Interessant sind jedoch insbesondere jene Bässe, die Hiller als »Bässe aus der französischen Schule« (S. 130–145) bezeichnet. Hiller erklärt in seinem Vorwort, bei den meisten Partimenti in diesem Abschnitt handle es sich um ungedruckte Partimenti Cherubinis, die ihm Henri Reber habe zukommen lassen (S. 2). Tatsächlich finden sich einige der von Hiller veröffentlichten Partimenti in einem Manuskript im Cherubini-Nachlass in den Beständen der Berliner Staatsbibliothek (L. Cherubini, *Recueil de Basses Chiffrees*, D-B, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 120, fol. 69). Cherubinis Manuskript besteht aus über 40 bezifferten Bässen, die wohl Unterrichtszwecken gedient haben. Bei Hiller finden sich insgesamt sieben dieser Bässe wieder. Für die

weiteren Cherubini zugeschriebenen Bässe ist keine Konkordanz bekannt. Bei Hiller erscheinen Cherubinis Bässe zudem leicht verändert, nämlich teilweise transponiert und durchgehend unbeziffert, während in Cherubinis Manuskript alle Bässe beziffert sind. Ob Hiller sich auf eine andere Version der Bässe Cherubinis bezog oder selbst diese Veränderungen vorgenommen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Kommentar • Die Tatsache, dass durch Hillers bis in die 1930er-Jahre immer wieder neu aufgelegtes Werk *Partimenti von Fenaroli, Mattei und Cherubini* weiter tradiert wurden, zeigt eindrucksvoll das Fortleben der Generalbass- und Partimento-basierten Ausbildungstradition bis tief in das 20. Jahrhundert. Weiterhin zeigt Hillers Werk, dass Konzepte moderner Harmonielehre und die traditionelle, an die Ausübung am Tasteninstrument und den Generalbass geknüpfte Ausbildung sich keineswegs unversöhnlich gegenüberstanden. Wenn Hiller beklagt, dass manch einer »allerlei Theoretisches gelesen« habe, ohne imstande zu sein, »wenige Akkorde zu verbinden«, während umgekehrt aber manch anderer »ein gut Stück harmonischer Fertigkeit in den Fingern« habe, »ohne sich Rechenschaft davon geben zu können« (S. 1), so fügt er sich nahtlos in eine Tradition romantischer Generalbass-Harmonielehren ein, in denen die auf Umkehrungsdenken basierte Harmonielehre die Akkordgenese und -morphologie lehrt, während die Generalbass-basierte Ausbildung am Tasteninstrument die idiomatische Verwendung der Akkorde in modellhaften Zusammenhängen vorführt.

Literatur F. Diergarten, *Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik*, in: BjbHM 34, 2010, 207–228 • Ders., *Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance*, in: Theoria 18, 2011, 1–36

Felix Diergarten

Paul Hindemith

Unterweisung im Tonsatz I

Lebensdaten: 1895–1963

Titel: *Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil* (Bd. 1), *II: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz* (Bd. 2), *III: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz* (Bd. 3)

Erscheinungsort und -jahr: Mainz 1937 (Bd. 1), 1939 (Bd. 2), 1970 (Bd. 3)

Text, Umfang, Sprache: Buch, 252 S. (Bd. 1), 189 S. (Bd. 2), 251 S. (Bd. 3), dt.

Quellen / Drucke: Nachdrucke von Bd. 1: Mainz ²1940 [rev. Aufl.], ⁴1945 • Übersetzung: *The Craft of Musical Composition. Book I: Theoretical Part*, übers. von A. Mendel, London 1942

1927 war Paul Hindemith an die Berliner Musikhochschule berufen worden. Im Zuge der Lehrtätigkeit sah er sich zu-

nehmend zur rationalen Durchdringung der Grundlagen auch des eigenen Komponierens gezwungen. 1935 kam Hindemith mit dem Schott-Verlag überein, ein größeres Lehrbuch zu verfassen, das dann in langwieriger Arbeit über drei Fassungen hinweg entstand (die dritte wurde unmittelbar nach der Verhängung des offiziellen Aufführungsverbots für Hindemiths Musik in Deutschland begonnen). Die im Sommer 1937 publizierte Erstauflage der *Unterweisung im Tonsatz I* löste umgehend die Arbeit an einer eingreifend veränderten zweiten Auflage (1940) aus. 1939 folgte der *Unterweisung I* ein 189 Seiten umfassender zweiter Teil (*Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*); ein seit 1945 vorläufig abgeschlossener, danach aber im praktischen Unterricht kontinuierlich weiterentwickelter dritter Teil (*Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*) wurde, 251 Seiten umfassend, erst aus dem Nachlass (1970) publiziert.

Zum Inhalt • Entgegen ihrem Haupttitel ist die *Unterweisung I* kein praktisches Lehrbuch (das obliegt erst den später folgenden Übungsbüchern), sondern eine ambitionierte theoretische Herleitung des kompositorischen Materials. Für dessen Eigenschaften und künstlerische Behandlung werden abseits historischer Stilausprägungen überzeitlich gültige Gesetzmäßigkeiten geltend gemacht. Insofern versteht sich die *Unterweisung I* zwar auch als »ein tragfähiger Unterbau« (hier und im Folgenden zit. nach ²1940, S. 22) für das aktuelle Komponieren. Daraus entsteht aber zugleich der Anspruch, eine schlüssige Theorie zur angemessenen Analyse der Musik aller Zeiten, Genres und Stile zur Verfügung zu stellen. Diese Überzeugung von der axiomatischen Geltung musikalischer Universalien teilt Hindemith mit vielen Theoretikern seiner Epoche. Durchgängig spürbar ist seine Bewunderung für Heinrich Schenker. Hingegen sind Formulierungen, die auf einen Einfluss des harmonikalen Denkens Hans Kaysers schließen lassen, in nennenswertem Ausmaß erst in die dritte Fassung der *Unterweisung* eingegangen.

Gegliedert ist das Werk in eine ausführliche Einleitung (I) und fünf große Abschnitte (II: »Der Werkstoff«, III: »Eigenschaften der Bausteine«, IV: »Harmonik«, V: »Melodik«, VI: »Analysen«). Nach ausführlicher Diskussion der Naturtonreihe und der historischen Stimmungssysteme legt Hindemith seine eigene, auf komplizierten Frequenzberechnungen beruhende Ableitung der zwölfstufigen Skala als Basis des Komponierens dar, wobei er vom C als »Vater« die »Söhne« (Quinte, Quarte und Terzen), die »Enkel« (Sekunden) und den »Urenkel« (Tritonus) herleitet. Mit dem so legitimierten »allumfassenden Baumaterial der chromatischen zwölfstönigen Leiter«, das er für nicht erweiterbar hält, sind in Hindemiths Augen freilich auch alle Experimente mit Drittel-, Viertel- und Sechsteltönen obsolet geworden (S. 72).

Aus der »Rangliste der Tonverwandtschaften« (S. 76), denen Hindemith denselben axiomatischen Status zuerkennt wie dem »Einmaleins« oder »den einfachsten Gesetzen der Mechanik« (S. 77), ergibt sich die »Reihe 1« (in der ersten Fassung noch: »Verwandtschaftsreihe«), nach der sich in einem weiteren Schritt »auch die Intervalle in einer natürlichen Wertfolge« (S. 80) darstellen, die Hindemith als »Reihe 2« bezeichnet (in der ersten Fassung noch: »Intervallpaarreihe«). Aus dem Klangwert der Intervalle leitet er ihre sich komplementär zueinander verhaltende »harmonische« und »melodische« Kraft ab (die große Terz gilt ihm als das beste harmonische, die große Sekund als das beste melodische Intervall).

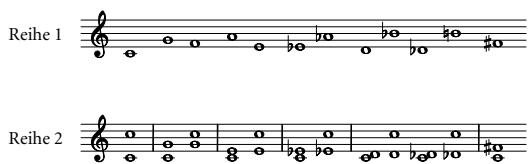


Abb. 1: P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, S. 78 und S. 104: »Reihe 1« und »Reihe 2«

Ein großer Teil der Argumentation verdankt sich einer eigentümlichen Kombination von physikalischen, wahrnehmungspsychologischen und praktischen Argumenten. So nimmt Hindemith für die Bestimmung der Intervallgrundtöne das umstrittene Phänomen der Kombinations-töne in Anspruch. Die langwierige Theoretikerdiskussion um den Molldreiklang etwa unterzieht er einer radikalen Vereinfachung: Dur und Moll bilden für ihn keinen »polaren Gegensatz«, sondern stellen »die hohe und tiefe, starke und schwache, helle und dunkle, eindringliche und matte Fassung eines und desselben Klanges« dar (S. 101). Folgerichtig wird schließlich auch die Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz als nicht eindeutig bestimmbar eingestuft; sie wird daher nivelliert (S. 108).

Für die Harmonik gilt: »Jeder Akkord kann in jeder Tonalität vorkommen« (S. 115). Hindemiths eigene Akkordlehre ist, nach der idiosynkratischen Legitimierung der zwölfstufigen Skala, sein zweiter wichtiger Beitrag zur theoretischen Begründung einer universal gültigen Tonalität. Dabei verabschiedet er sich von grundlegenden Prinzipien der traditionellen Harmonielehre, u. a. dem des Terzenaufbaus der Akkorde (zugunsten einer Gleichberechtigung der Intervalle) und dem der Akkordumkehrung. Phänomene wie die Mehrdeutigkeit von Klängen durch Alterationsenharmonik, die er lediglich für ein Notationsphänomen als Folge der gleichschwebenden Temperatur hält, verwirft Hindemith zugunsten einer distinkten Eindeutigkeit der Akkorde. In diesem Zusammenhang fällt der für die harmonische Analyse entschei-

dende Satz: »Alle Zusammenklänge werden unabhängig von ihrer Schreibweise so aufgefaßt, wie sie das Ohr als ersten Eindruck ohne Bezugnahme auf Vorhergegangenes oder Folgendes hört« (S. 117). Aus dem Anteil der Intervalle am Akkordaufbau ergibt sich für Hindemith eine (dem Buch als Sonderblatt beigegebene) »Tabelle zur Akkordbestimmung«, die alle denkbaren Klänge in sechs Klassen einteilt; Hindemith will damit erstmals ein universell gültiges »System von feststehenden Werten« aufgestellt haben (S. 133).

Aus diesen Grundlagen werden Eigenschaften des Tonsatzes hergeleitet, durch die Kompositionen erstens universell analysierbar, zweitens rational kontrolliert herstellbar und drittens in einem durchaus wertenden Sinne vergleichbar sind. Dazu zählen in erster Linie die durch Bass und Oberstimme(n) gebildete »übergeordnete Zweistimmigkeit« (S. 141 ff.), das nach der Akkordbestimmungstabelle zu beurteilende »harmonische Gefälle« (S. 144 ff.), welches allen Kompositionen ihre besonderen Spannungskurven verleiht, ferner die »Bildung tonaler Kreise« durch die Verwandtschaftsbeziehungen (S. 161 ff.) sowie die Herstellung größerer harmonischer Zusammenhänge durch den »Stufengang« (S. 173 ff.), der jeweils auf der Grundlage der »Reihe 1« (s. o.) zu bewerten ist. Für Hindemith ergibt sich aus diesen Voraussetzungen zwingend die Unhintergebarkeit tonaler Beziehungen mit der Konsequenz eines universalen Tonalitätsbegriffs: »Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde« (S. 183). Es gebe daher im strengen Sinne weder Atonalität noch Polytonalität, sondern »nur zwei Arten von Musik: Eine gute, in der auf verständige Weise mit den Tonverwandtschaften gearbeitet wird, und eine schlechte, die nichts von ihnen weiß und sie deshalb wahllos durcheinander wirft« (ebd.).

Den Schluss des theoretischen Teils bildet eine neue Melodielehre, die es erlaubt, auf der bisher ausgebreiteten Grundlage Tonfolgen nach ihrer harmonischen und diastematischen Adäquatheit zu bewerten. Eine entscheidende Funktion kommt dabei dem in aller Melodik anwesenden übergeordneten »Sekundgang« zu (S. 228 ff.), der durch Vervielfachung oder Verschachtelung in unterschiedlichen Komplexitätsgraden auftreten kann. Im letzten Abschnitt erprobt Hindemith dann die Leistungsfähigkeit seines Theoriegebäudes für die Durchführung von »Analysen«, die er ausführlich an sieben über die gesamte Musikgeschichte reichenden Beispielen demonstriert: dem *Dies irae* aus dem Repertoire der Gregorianik, einer Ballade von Guillaume de Machaut, der dreistimmigen f-Moll-Sinfonia von Johann Sebastian Bach, dem Beginn des *Tristan*-Vorspiels von Richard Wagner, einem Ausschnitt aus Igor Strawinskys Klaviersonate und dem Mittelabschnitt von Arnold Schönbergs *Klavierstück* op. 33a. Das siebte

Exempel schließlich (aus dem Vorspiel zu *Mathis der Maler*, S. 257–260) stammt von Hindemith selbst. In früheren Fassungen der *Unterweisung* hatte diese Auswahl noch anders ausgesehen; nicht nur hatte Hindemith von Bach und von Strawinsky andere Kompositionen ausgewählt, sondern auch Ausschnitte von Ludwig van Beethoven (9. Sinfonie) oder Max Reger (Streichquartett op. 121) vorgelesen.

Kommentar • Da die *Unterweisung I* aus dem Selbstverständnis des Autors als eines Repräsentanten neuer Musik heraus konzipiert worden ist, stellt sie mit der Betonung etwa des Primats der Chromatik oder der Einbnung der Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz vom ursprünglichen Denkansatz her zunächst eine Apologie der damals neuen Musik dar. Seine nicht nur schein-physikalische, sondern auch musikgeschichtliche Begründung der chromatischen Skala, die der mit Wagners *Tristan* vollzogenen Brechung der Vorherrschaft Dur-Moll-tonaler Diatonik Rechnung trägt und insofern »fortsetzt, was vor achtzig Jahren begonnen wurde« (S. 69), indiziert deutlich ein Bewusstsein der eigenen historischen Position. Erst Hindemiths scharfe Ablehnung der Schönberg'schen Dodekaphonie hat die *Unterweisung* später in das Licht des schlecht Restaurativen gerückt. Die *Unterweisung I* ist ein Dokument der Selbstvergewisserung: Hindemith zielt auf die Legitimation eines sinn-erfüllten Komponierens selbst beim Wegfall unmittelbarer Wirkungs- und Kommunikationsmöglichkeiten. Insofern bezeugt sie eine radikale Umorientierung des spätestens seit dem Herbst 1937 kaltgestellten und isolierten Komponisten, der am Ende der 1920er-Jahre den Sinn seines Tuns noch ausschließlich aus sozialer Kontextualisierung hergeleitet hatte. Gerade darum ist der Hinweis wichtig, dass Hindemiths Theorie keineswegs auf die oft unterstellte Vorstellung zu reduzieren ist, Handwerk allein könne gültige Werke hervorbringen. Ihr beherzter methodischer Eklektizismus, der sich überaus pragmatisch aus physikalischen Berechnungen, psychologischer Intuition und praktischen Hörerfahrungen ausgesprochen flexible Argumentationsstrategien sichert und sich zudem in einer höchst eigenwilligen, metaphorisch gefärbten Terminologie niederschlägt, hat der *Unterweisung* ebenso viel Anerkennung wie Kritik eingetragen.

Die *Unterweisung I* erregte sofort nach ihrer Publikation großes Aufsehen; eine positive Rezension wäre allerdings im Deutschland der späten 1930er-Jahre nicht denkbar gewesen. In der Ausstellung *Entartete Musik* hatte sie die Ehre, mit Schönbergs *Harmonielehre* (Wien 1911) auf demselben Plakat zu figurieren. Positive Reaktionen waren aber auch bei den deutschsprachigen Theoretikern des Exils selten; bekannt ist das folgenreiche Verdikt Theodor

W. Adornos, dem die *Unterweisung* »höchst widerwärtig« war (Brief an Walter Benjamin, Lessing 1999, S. 227). Wirkungsvoll war das Urteil Jacques Handschins (*Der Toncharakter*, Zürich 1948), der Hindemith einen »naïven Glauben an die Physik« und darauf basierende »pseudowissenschaftliche Thesen« vorwarf (Handschin 1948, S. 130 und 132). Eine produktive Rezeption hat v. a. dort stattgefunden, wo Hindemith als Lehrer wirken konnte: seit 1940 an der Ostküste der USA, seit den 1950er-Jahren dann auch im deutschen Sprachraum (v. a. infolge der Zürcher Lehrtätigkeit in der Schweiz). Unter den Rezeptionsdokumenten ist Hermann Pfrogner's Theorie der als »enharmonische Ganzheit« aufgefassten Zwölftönigkeit (*Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich 1953) als besonders eigenwillige Fortführung von Hindemiths System zu erkennen. In den späten 1950er-Jahren war Hindemith indessen keineswegs mehr von der unverbrüchlichen Gültigkeit seiner *Unterweisung* überzeugt; ein diesbezügliches Weiterdenken wird in den späten Vorträgen und Aufsätzen sichtbar. In ihnen kehrt Hindemith z. T. sogar wieder zu Gedanken und Formulierungen aus den früheren Fassungen der *Unterweisung* zurück. Die neuerdings in Gang gekommene musiktheoretische Diskussion um die Aktualität von Tonalitätskonzepten hat auch Hindemiths *Unterweisung* wieder mehr in den Fokus gerückt. Gegenwärtig werden von der Forschung v. a. Einzelaspekte diskutiert, unter denen die Aktualisierung der Idee des »Stufengangs« und die Heranziehung der Konzeption des »harmonischen Gefälles« für die Klanganalyse nicht mehr funktionsgebundener, erweitert tonaler (und sogar atonaler) Musik die hervorstechendsten sind.

Literatur S. Borries, Hindemiths harmonische Analysen, in: Fs. Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage, hrsg. von W. Vetter, Lpz. 1955, 295–302 • W. Thomson, Hindemith's Contribution to Music Theory, in: JMT 9, 1965, 52–71 • G. Schubert, Vorgeschichte und Entstehung der »Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil«, in: Hindemith-Jahrbuch 9, 1980, 16–64 • J. Blume, Hindemiths erste und letzte Fassung der »Unterweisung im Tonsatz« im Vergleich, in: Hindemith-Jahrbuch 20, 1991, 71–109 • A. Forte, Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States, in: JMT 42, 1998, 1–14 • W. Lessing, Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos, Mz. 1999 • C. Houy, Hindemiths Analyse des Tristan-Vorspiels. Eine Apologie, in: Hindemith-Jahrbuch 37, 2008, 152–191 • H.-J. Hinrichsen, Concepts of Tonality in Hindemith's »Unterweisung im Tonsatz«, in: Tonality 1900–1950. Concept and Practice, hrsg. von F. Wörner, U. Scheideler und P. Rupprecht, Stg. 2012, 81–96

Hans-Joachim Hinrichsen

Erich Moritz von Hornbostel

Das räumliche Hören

Lebensdaten: 1877–1935

Titel: Das räumliche Hören

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Handbuch der normalen und der pathologischen Physiologie. Mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie, Bd. 11: Receptionsorgane I, hrsg. von A. Bethe u. a., Berlin 1926, 602–618

Text, Umfang, Sprache: Lexikonartikel, 17 S., dt.

Psychologie der Gehörserscheinungen

Titel: Psychologie der Gehörserscheinungen

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Handbuch der normalen und der pathologischen Physiologie. Mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie, Bd. 11: Receptionsorgane I, hrsg. von A. Bethe u. a., Berlin 1926, 701–730

Text, Umfang, Sprache: Lexikonartikel, 30 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie, hrsg. von C. Kaden und E. Stockmann, Leipzig 1986, 315–368

Erich Moritz von Hornbostel entstammt dem musikliebenden österreichischen Großbürgertum. Er promoviert 1899 in Chemie und ist von 1903 bis 1933 Mitarbeiter an Carl Stumpfs Berliner Psychologischem Institut. Hornbostel wirkt in der Zeit der »großangelegten Synthesen« (Georg Lukács): Er untersucht Melodien aus verschiedensten Ländern nach grundlegenden und womöglich verbindenden Merkmalen. Er entwickelt Resonatoren, welche die menschliche Schall-Lokalisation verbessern, sodass im Krieg gegnerische Stellungen besser geortet werden können. Er entwirft Theorien: Durch »Malen nach Musik« versucht er, die Gestaltqualität komponierter Musik als Gebärde zu erkennen (*Melodischer Tanz*, 1903). In den Aufsätzen *Melodie und Skala* (1912) und *Laut und Sinn* (1927) verallgemeinert er solches mimetisches Gebaren zur Gesamtgebärde. Erkenntnis soll beim Zustand ursprünglicher psychophysischer Ungeschiedenheit ansetzen: »Alle erleben gemeinsam dasselbe« (Hornbostel 1927, S. 332). Als Hinterlassenschaft dieser Ungeschiedenheit postuliert Hornbostel die gleichartige Organisation der Wahrnehmungsräume der Sinne (*Über Geruchshelligkeit*, 1931).

Die Artikel *Das räumliche Hören* und *Psychologie der Gehörserscheinungen* dokumentieren Hornbostels akustische und musikalische Forschungen.

Das räumliche Hören

Zum Inhalt • Während des Ersten Weltkrieges erforscht Hornbostel die Lokalisierbarkeit von Schallquellen und entwickelt zusammen mit Max Wertheimer ein Ortungsgerät für feindliche U-Boote. Diese Forschungen zeigen, dass der

Mensch durch die zweiohrige Anlage seines Gehörorgans Schallquellen nach ihrer Richtung und Entfernung zu beurteilen vermag. Dementsprechend beginnt Hornbostel 1926 *Das räumliche Hören* mit der Verwunderung darüber, dass Philosophen und Wissenschaftler bis in das 19. Jahrhundert hinein die raumbezogenen Orientierungsleistungen des Gehörs nicht zur Kenntnis genommen hätten. Selbst die paarig-symmetrische Anlage der Gehörsapparate der Lebewesen sei vor den Arbeiten des Physiologen Jan Evangelista Purkinje von 1859 nicht thematisiert worden (Hornbostel 1923, S. 64). Und statt die Lokalisierung von Schall als eine unmittelbare Fähigkeit der Lebewesen zu betrachten (Nativismus), habe man eine Theorie der erfahrungsgeleiteten Verortung von Schallereignissen im Sehraum bevorzugt (Empirismus). Hornbostel lehnt diesen Ansatz so sehr ab, dass er ihn nur global mit George Berkeley *A New Theory of Vision* von 1709 als Quelle belegt.

Hornbostels eigenes Modell geht von »akustischen Gegenständen« aus, die in einem »Hörraum« lokalisiert sind (Hornbostel 1926, S. 602). Diese Gegenstände sind keine bloßen Raumpunkte, denn sie besitzen, neben formanalogen Gestalteigenschaften wie »Farbe, Helligkeit, Dichte, Umrißschärfe, Größe«, insbesondere »die Gestalt ihres Zeitverlaufs« (ebd., S. 602). Der Hörraum ist weitgehend homolog zum Sehraum; in den Wahrnehmungsakten des Lebens sind beide koordiniert: Der Hörraum erweitert den Sehraum zu vollen 360 Grad; in ihm werden die sichtbaren Vorgänge um die Zeitgestalt ihrer Schallwirkungen erweitert.

Hornbostel schließt diese Bestimmungen mit einer Bemerkung ab, welche die ältere, von ihm kritisierte Position erläutert: »Aber wer dem Ohr die ursprüngliche Fähigkeit, Hördinge im Raum wahrzunehmen, ganz abspricht, müsste es folglich für ein Luxusorgan halten, das sich nur entwickelt habe, um Töne zu unterscheiden und Musik zu genießen« (S. 603). Sofern nach Hornbostel die am besten identifizierbaren Objekte des raumerschließenden Hörens die Geräusche sind (S. 612), stellt er hier mit Bestimmtheit fest, dass das musikalische »Unterscheiden von Tönen« kein Unterscheiden von Raumpositionen ist, dass die musikalischen Bewegungen keine Ortsbewegungen sind – und dass sich das Musikhören auf andere Qualitäten des Hörbaren richtet als auf die Lokalisation von »akustischen Gegenständen« (S. 602). Hornbostel erörtert diese musikalischen Qualitäten im Folgeartikel *Psychologie der Gehörserscheinungen* (s. u.). Bereits 1923 hatte er den Tönen im Gegensatz zu den Geräuschen etwas »Subjektives« zugeschrieben (Hornbostel 1923, S. 114). Durch seine kategoriale Trennung zwischen Tönen und Geräuschen und durch ihre Erörterung in getrennten Artikeln antwortet Hornbostel hier in überraschender Weise auf seine

Eingangsfrage, warum man an der Lehre von der Ortlosigkeit des Hörbaren festgehalten habe: Er selbst hält an ihr mit Blick auf die Musik fest. Wohl relativiert er jene Lehre durch kontrastierende Einsichten in das Wesen der Geräusche – aber er erneuert und bestärkt sie auch durch sein psychophysisches Einheitsdenken (s. u.).

Traditionell hatte man, gestützt auf Aristoteles (*De anima* III, 2, 426a, 27–30), das musikalische Hören als das Modell allen Hörens betrachtet (vgl. für diese Auffassung zuletzt: Brentano 1867, S. 100). Musikalisches Hören lenkt die Aufmerksamkeit auf das Zusammenklingen der Töne – im Hörer: Die Konsonanzen werden gleichsam »als ein Ton« empfunden, und das Zusammenspiel dieses Zusammenklings mit der menschlichen Wahrnehmung wird als wohlklingend geschätzt und als gut bejaht. Freilich heben die Fürsprecher der Raumlosigkeit im 18. und 19. Jahrhundert, Étienne Bonnot de Condillac und Arthur Schopenhauer, den Gedanken des Aristoteles, dass das Hören die Wahrnehmung eines Verhältnisses ebenso »im« Objekt wie auch »zum« Objekt sei, nicht explizit hervor, während der Brentano-Schüler Carl Stumpf diesen Gedanken kennt und ihn in deutlichster Formulierung über die Schwelle des 20. Jahrhunderts trägt – um ihn zu verwerfen (Stumpf 1901, S. 24, Anm., Z. 15 ff. und 24 f.).

Hinsichtlich der Geräusche folgt Hornbostel dieser Vorgabe seines Lehrers Stumpf. Die Geräusche befinden sich außerhalb von uns, sind fast so »ichfremd« wie die Sehdinge (Hornbostel 1923, S. 114). Hornbostel bestimmt die Geräusche als die prägnanten Objekte der Raumwahrnehmung, denn sie gehen Verhältnisse weder mit ihresgleichen, noch mit ihrer akustischen Umgebung, noch mit dem hörenden Subjekt ein: »Die Geräusche sind unter den Wellenformen sozusagen die stärksten, charaktervollsten Persönlichkeiten, die, ungesellig und wenig anpassungsfähig, ihre Selbständigkeit auch gegenüber nächsten Verwandten eigenwillig behaupten« (Hornbostel 1923, S. 77 f.). Hinsichtlich der Töne entscheidet Hornbostel sich anders als Stumpf (s. u.).

Kommentar • Hornbostels Forschungen zum räumlichen Hören gehören zur Vorgeschichte der heutigen Wahrnehmung von Sound, denn dessen Wiedergabe mit Dolby 5.1 zielt auf Räumlichkeit und bedient sich dabei, durch Beschränkung auf *einen* Subwoofer, der unterschiedlichen Ausbreitungseigenschaften verschieden langer Schallwellen. Die militärtechnische Seite von Hornbostels Forschung war dagegen aufgrund ihrer Orientierung am Hören des Menschen schon vor seinen Lebzeiten veraltet, denn bereits 1877, in Hornbostels Geburtsjahr, hatte der Physiker John William Strutt die »theory of sound« als einen Spezialfall der »theory of vibrations in general« erkannt und damit die Abkehr von den langsa-

men Schallwellen hin zur Ortung mittels elektromagnetischer Wellen eingeleitet (Strutt 1877, S. VI).

Psychologie der Gehörserscheinungen

Zum Inhalt • Carl Stumpf war 1883 von drei Toneigenschaften ausgegangen: »Höhe, Stärke, Klangfarbe« (Stumpf 1883, Bd. I, S. 134). Die phänomenologische Beschreibung der Töne führte zur Feststellung weiterer Eigenschaften, von denen Hornbostel in seinem Artikel folgende diskutiert: »Gegenständlichkeit; Geräusch und Ton; Schallfarbe; Helligkeit; Bewegung, Höhe, Distanz; Ausdehnung, Gewicht, Dichte; Vokalität; Tonigkeit; Tonverwandtschaft, Intervall; Konsonanz; Lautheit«. Stumpfs Höhe, Stärke und Klangfarbe lassen sich in Hornbostels Helligkeit, Lautheit und Schallfarbe wiederfinden; Ausdehnung und Vokalität gehen auf spätere Forschungen Stumpfs zurück. Aber Hornbostels »Tonigkeit« stammt nicht aus dem Forschungskontext der Berliner Schule, sondern beruht auf der Lehre vom unbewussten Gliedern regelmäßiger Vorgänge des Münchner Psychologen Theodor Lipps: Der Ton entsteht durch eine regelmäßige Schwingung von gleichbleibender Frequenz. Diese Regelmäßigkeit bleibt in der Reizverarbeitung erhalten. Deshalb kann man ein und denselben Ton unterschiedlich gegliedert auffassen, so wie man die aus der optischen Gestaltlehre bekannte Kippfigur entweder als zwei Gesichter oder als eine Vase auffassen kann. Der Ton wird entweder in das Gitter der Oktaven (2, 4, 8) oder der Quinten (3, 9, 27) eingebettet und damit als Tonika oder als Dominante vorgestellt. Nach pythagoreischer Lehre sind es die Verhältnisse kleiner ganzer Zahlen, welche die durch sie repräsentierten Töne miteinander verbinden. Die Lehre von der Tonigkeit bildet für Hornbostel einen Weg, dieses »unbewußte Anordnen« (Leibniz), das Helmholtz als Zahlenmystik verwarf, zu rehabilitieren.

Kommentar • Die wichtigste Leistung von Hornbostels *Psychologie der Gehörserscheinungen* besteht darin, Empfindung und Vorstellung, die von Helmholtz bis Ernst Mach unvermittelt gegeneinanderstanden, theoretisch einander angenähert zu haben: Die »Tonigkeit« ist eine unmittelbare Eigenschaft des wahrgenommenen Tons – und ist doch vermittelt, sofern sie sich in Gestalt einer von zwei möglichen Auffassungen zeigt. Hornbostel schlägt den Ausdruck »Toncharakter« für die »Gesamteigenschaft der Erscheinung« Ton vor (S. 730); dies ist ein Ansatzpunkt für Jacques Handschins *Toncharakter* (Zürich 1948).

Literatur F. Brentano, Die Psychologie des Aristoteles, Mz. 1867 • J. W. Strutt, The Theory of Sound, L. 1877 • C. Stumpf, Tonpsychologie, 2 Bde., Lpz. 1883 und 1890 • Ders., Geschichte des Konsonanzbegriffes, Mn. 1897 • E. M. v. Hornbostel, Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie, in: ZIMG 5, 1903/04, 482–488 • Ders., Melodie und Skala, in: JbP 1912, Lpz.

1913, 11–23 • Ders., Beobachtungen über ein- und zweihöriges Hören, in: Fs. für Carl Stumpf, Bln. 1923, 64–114 • Ders., Laut und Sinn, in: Fs. Meinhof. Sprachwissenschaftliche und andere Studien, Hbg. 1927, 329–348 • Ders., Über Geruchshelligkeit, in: Pflüger's Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere 227, 1931, 517–538

Franz Michael Maier

John Hothby

La Calliopea legale

Lebensdaten: um 1430 – 1487

Titel: La Calliopea legale (Die rechtmäßige Calliope)

Entstehungsort und -zeit: Lucca, um 1470 – 1480

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 8 fol., ital.

Quellen/Drucke: Handschrift: Die vollständigste Version des Traktats liegt in I-Fn, Ms. Palatino 472, 1r–8v [spätes 15. Jahrhundert] • Edition und Übersetzung in: CSM 42, hrsg. von T. L. McDonald, Neuhausen 1997 [Digitalisat: TML] • Übersetzung in: T. L. McDonald, The ›Musica plana‹ of John Hothby, Diss. Rutgers Univ. 1990

Mit dem Aufstieg und der Entwicklung der Polyphonie im späten Mittelalter war es zunehmend erforderlich, die Töne der Tonleiter gelegentlich zu alterieren, um Dissonanzen oder problematische melodische Intervalle zu vermeiden. Die Traktate des späten Mittelalters (ca. 14. – 15. Jahrhundert) boten im Allgemeinen zwei deutlich unterschiedliche, wenn auch sich gegenseitig ergänzende Erklärungen für die Praxis der Akzidenzien. Eine Methode zielte darauf ab, dem Modell von Boethius folgend die Lage der chromatischen Tönhöhen auf dem Monochord aufzuzeigen. So erklärt Prosdocimus de Beldemandis, nach Festlegung der Recta-Töne in seinem *Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi* (Padua 1413), wie man die Saite unterteilt, um Akzidenzien auf der »erhöhten Seite« zu erzeugen (von *H* bis *F*♯ über die »proportio sesquialtera« [3:2], von *F*♯ bis *C*♯ usw.) sowie auf der »erniedrigten Seite« (von *H* [= *B*] bis *E*♭ über die umgekehrte »sesquialtera« [2:3], von *E*♭ bis *A*♭ usw., in Übereinstimmung mit dem Prinzip, dass die Quinte über oder unter jedem gegebenen Ton zu einer Saitenlänge von $\frac{2}{3}$ bzw. $\frac{3}{2}$ der Länge dieses Tones korrespondiert). Eine zweite Methode, zuerst im ersten Berkeley-Traktat von 1375 beschrieben und als Hilfsmittel für Sänger konzipiert, rechtfertigte die Akzidenzien, indem sie als Teil von aus sechs Tönen bestehenden Segmenten betrachtet wurden (die »proprietas« der Solmisationstheorie), die transponiert werden, sodass sie auf anderen Tönen beginnen als *C*, *F* oder *G*. So entsprach etwa der Ton *G*♯ der Silbe *mi* in einer »proprietas«, die eine große Terz tiefer mit *ut* auf *E* beginnt; erniedrigte Töne entsprachen *fa*. Die transponierten »proprietas« wurden »coniunctae« genannt,

in eindeutigem Bezug zu dem »synemmenon«-Tetrachord des antiken griechischen diatonischen Systems.

Der erste und bekanntere Abschnitt von *La Calliopea legale* bietet eine in idiosynkratischer Terminologie gefasste ausgereifte Formulierung der »coniuncta«-Theorie. Das auffallende Interesse des Verfassers für die chromatische Erweiterung der Tonleiter war vermutlich von praktischen Erwägungen motiviert. Hothby, ein englischer Karmelitermönch, war für die Ausbildung von Sängern an der Kathedrale von San Martino in Lucca zuständig, und in dieser Eigenschaft schrieb er eine Anzahl musikalischer Traktate, die in vielen Fällen nur in unvollständigen Fassungen vorliegen. Die Tatsache, dass die *Calliopea* auf Italienisch verfasst ist, deutet darauf hin, dass der Traktat Hothbys tatsächliche Lehrtätigkeit in Lucca widerspiegelt und sich in erster Linie an praktische Musiker richtete. Dieser Eindruck wird durch die späteren Abschnitte des Traktats über die Neumennotation und die im cantus planus verwendeten Intervalle bestätigt. Selbst der etwas obskure Titel des Traktats deutet darauf hin, dass er als Handbuch für Sänger gedacht war. Wie der Verfasser in den einleitenden Abschnitten erklärt, werden musikalische Klänge von drei verschiedenen Sorten von Instrumenten hervorgebracht: »das Organum der Kalliope«, die vokalen Klang erzeugt, »das Organum der Euterpe« (Pfeifen) und »das Organum der Terpsichore« (Schlagwerk und Saiten). So lässt sich *La Calliopea legale* als ein Traktat über die Regeln des Gesangs verstehen.

Zum Inhalt • Hothbys Tonlehre besteht aus drei »hauptsächlichen Ordnungen der Töne« (»li ordini principali delle voci«). Die erste Ordnung umfasst die sieben diatonischen Töne (mit *H*), gekennzeichnet mit den Buchstaben *A* bis *G*; die zweite Ordnung kommt zustande, indem fünf von ihnen (*A*, *H*, *D*, *E* und *G*) erniedrigt und mit einem Erniedrigungszeichen (*b*) gekennzeichnet werden, und die dritte Ordnung entsteht, indem fünf (*A*, *C*, *D*, *F* und *G*) erhöht und mit einem »Erhöhungszeichen« (»*b* iacente«) markiert werden (da Hothby, wie Prosdocimus, die pythagoreische Stimmung gelten lässt, ergeben seine drei Ordnungen miteinander kombiniert eine in 17 Töne geteilte Oktave ohne enharmonische Äquivalenz zwischen erniedrigten und erhöhten Tönen). Hothbys Tonsystem unterscheidet sich von dem mittelalterlichen Gamut insofern, als es *B* nicht als ein Mitglied der ersten Serie diatonischer Töne (*musica recta*) betrachtet. In Übernahme einer terminologischen Praxis aus der Musiktheorie der Tudorzeit (Heinzelmann 2012, S. 372 f.) nennt Hothby den unteren Ton eines diatonischen Halbtonschritts »Fürst« (»principe«) und den oberen Ton »Graf« (»comite«). So sind in der ersten Ordnung *H* und *E* »Fürsten«, *C* und *F* »Grafen«; doch in der dritten Ordnung wird *H* als der »Graf« von *A*♯ fungieren

und in der zweiten Ordnung C als der »Fürst« von D $\flat$. Alle Töne, denen ein Ganzton vorangeht oder folgt, werden »demonstratori« genannt. Nach einer Erörterung der Schlüssel (»chiavi«) führt der Verfasser die Silben *ut, re, mi, fa, sol* und *la* ein, die über die »voci« oder Töne gelegt werden. Er bezeichnet die syllabische Gruppe als »Reihe« (»schiera«), die dem älteren Begriff der »deductio« entspricht: Die auf C und G beginnende »schiera« umfasst die Töne der ersten Ordnung; die anderen »schiere« schließen Töne, die zu zwei unterschiedlichen Reihen gehören, ein (entweder der ersten und zweiten Ordnung, unter Einschluss erniedrigter Töne, oder der ersten und dritten Ordnung, unter Einschluss erhöhter Töne) und werden daher »gemischt« (»schiere promiscue«) genannt. Hothby legt die »schiera« so, dass sie auf jedem Ton seines Tonsystems beginnt: Im Ergebnis entspricht dann jeder mit einem Buchstaben bezeichnete Ton allen sechs Silben – *F la sol fa mi re ut, G la sol fa mi re ut* usw. (vgl. seine »Quarta tavlta delli nomi ufficiali con le voci di tutti li ordini«, Abb. 1). Damit ist Hothby in der Lage, das gesamte, im mittelalterlichen Gamut implizierte chromatische Universum einzubeziehen. Dieser Aspekt von Hothbys Tontheorie weist die größte Ähnlichkeit mit der Theorie der »coniunctae« auf: so impliziert *E ut G* »principe« (G $\sharp$ *mi*), während *F la D $\flat$ fa* »comite« und *A $\flat$ ut* impliziert.

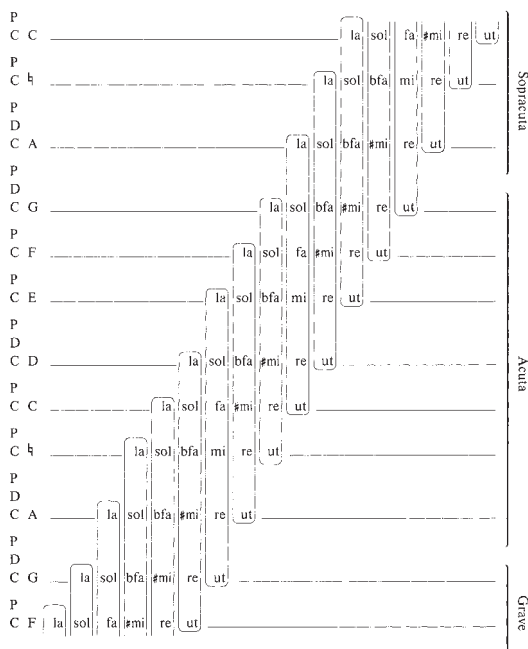


Abb. 1: J. Hothby, »Quarta tavlta delli nomi ufficiali con le voci di tutti li ordini«, *La Calliopea legale*, Diagramm nach T. L. McDonald 1997, S. 34

Der restliche Teil des Traktats umfasst eine kurze Erörterung der melodischen Bewegung sowie einen längeren Abschnitt über die Neumennotation und die diatonischen Intervalle. Für Hothby gibt es fünf Typen melodischer Bewegung (»movimenti de le voci«): »recto« (unisono), »intenso« und »remisso« (d. h. Sprung nach oben und Sprung nach unten), »circonflexo dal grave« (aufsteigend, dann absteigend, wie *G-A-G*) und »circonflexo dallo acuto« (absteigend, dann aufsteigend, wie *E-D-E*). Es folgt eine ausführliche Darstellung der Gesangsnotation, ein systematischer Überblick über die melodischen Konturen der Neumen, ihre rhythmische Dauer und die Notierungskonventionen von Ligaturen. Hier werden zunächst die Neumen des *cantus planus* behandelt (d. h. »punctus«, »salicus«, »porrectus« usw.) und die vier Notenformen (»poncti«), die unterschiedliche Zeitwerte angeben: »strophico« und »arico« (Longa), »quadrato« (Brevis) und »helmuaym« (Semibrevis, »helmuaym« ist der arabische Terminus für »rautenförmig«); aus Kombinationen dieser vier Werte lassen sich verschiedene Arten rhythmischer Modi bilden, ähnlich jenen der frühen Polyphonie. Anschließend befasst sich Hothby mit den fünf verschiedenen melodischen Konfigurationen (»le quantitate de le note«), die sich aus der Kombination dieser Neumen ergeben, und zwar: vereinte Gleichheit (»equalità unita«, eine Silbe Text auf multiple Neumen auf derselben Tonhöhe), geteilte Gleichheit (»equalità divisa«, verschiedene Silben gesetzt zu Neumen auf derselben Tonhöhe), vereinte Ungleichheit (»inequalità unita«, eine Silbe gesetzt zu einem Melisma), geteilte Ungleichheit (»inequalità divisa«, syllabischer Stil der Deklamation) und verbundene Ungleichheit (»inequalità ligata«, Neumenstil). Eine Erörterung der Intervalle, die im *cantus* verwendet werden (»diaphonie«) und vom Einklang bis zur Oktave reichen, sowie ihrer Intervallspezies (»modulatione«) schließen den Traktat ab. Die Abschnitte über Rhythmus und die diatonischen Intervalle werden mittels elf Tafeln veranschaulicht, die zahlreiche Beispiele für Neumennotation, Intervalle und Intervallspezies enthalten.

Kommentar • *La Calliopea legale* ist der ehrgeizigste und umfassendste Traktat, der im 15. Jahrhundert auf Italienisch verfasst wurde. Die darin dargelegte Theorie des chromatischen Tonraumes ist eine originäre Synthese der monochordalen Tradition und der »coniuncta«-Theorie früherer Jahrhunderte, und ihr Abschnitt über Rhythmus ist ein bemerkenswertes Beispiel für ein spezifisches Verständnis der *Cantus*-Notation als Folge rhythmisch differenzierter Tonqualitäten. Doch war der Traktat allem Anschein nach nur innerhalb eines kleinen Kreises oberitalienischer Theoretiker und Musiker bekannt, darunter Giovanni Spataro, Pietro Aaron und Giovanni Del Lago,

die ihn gelegentlich in ihrem regen Briefwechsel zwischen 1520 und 1530 erwähnen (vgl. Blackburn 1991).

Literatur K. Berger, The Expanding Universe of Musica Ficta in Theory from 1300 to 1550, in: JM 4, 1985/86, 410–430 • A Correspondence of Renaissance Musicians, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • J. Haar und J. Nádas, Johannes de Anglia (John Hothby). Notes on His Career in Italy, in: AML 79, 2007, 291–358 • S. Heinzlmann, John Hothby as Innovator. The Solmization System in La Calliopea legale, in: Studi musicali 3, 2012, 353–396

Stefano Mengozzi

Hucbald von Saint-Amand

Musica

Lebensdaten: um 840–930

Titel: De harmonica institutione

Entstehungszeit und -ort: Frankreich und Belgien, um 880

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: E-Bac, Ms. Ripoll 42, fol. 59–64 [1018–1046] • B-Br, Ms. 10078/95, fol. 84v–92 [11. Jahrhundert] • GB-Cu, Ms. Gg. v. 35 (cat. 1567), fol. 263–272v [11. Jahrhundert] • IC-Ec, Ms. S.XXVI 1, fol. 167v–194r [erste Hälfte 15. Jahrhundert] • CH-E, Ms. 169, fol. 113–128 [11.–12. Jahrhundert] • DE-Ru, Ms. 66, fol. 101 [15. Jahrhundert] • PL-Kj, Ms. 1965, fol. 25–26v, 32–38v [1445–1448] • GB-Ob, Ms. Canonici Misc. 212 (S. C. 19688), fol. 31v–39v [um 1400] • F-Pn, Ms. lat. 10275, fol. 1r [11.–12. Jahrhundert] • A-Wn, Ms. Cp v 51, fol. 35r [Fragment; 12. Jahrhundert] • Editionen in: GS 1, St. Blasien 1784, 104–125 [auf Basis der Handschriften aus Straßburg und Cesena, wovon erstere 1870 bei einem Brand zerstört wurde; Nachdruck: Hildesheim 1967; Digitalisat: BSB, TML] • PL 132, Paris 1853, 905–929 [Digitalisat: Hathi, TML] • Übersetzungen: ›La Musica‹ d'Hucbald de Saint-Amand. Introduction, établissement du texte, traduction et commentaire, übers. von Y. Chartier, Diss. Univ. de Paris 1972 • In: Hucbald, Guido, und John on Music. Three Medieval Treatises, übers. von W. Babb, hrsg. von C. V. Palisca, New Haven 1978 [Index der Gesänge von A. E. Planchart] • L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique, übers. von Y. Chartier, Saint-Laurent, Québec 1995 • Edition und Übersetzung: Hucbald von Saint-Amand. ›De harmonica institutione‹, übers. von A. Traub, in: Beiträge zur Gregorianik 7, 1989, 3–101 • A. Traub, Nachlese zu Hucbald von Saint-Amand, in: Beiträge zur Gregorianik 30, 2000, 57–60 [Korrekturen der Edition und Traub-Übersetzung von 1989]

Die *Musica* des Hucbald von Saint-Amand ist zusammen mit den anonymen Trakten *Musica enchiriadis*, *Scolica enchiriadis* und *Alia musica* Teil einer auf das Ende des 9. Jahrhunderts zu datierenden Textgruppe. Diese Werke krönen die Bemühungen der karolingischen Renaissance im Hinblick auf die Vereinheitlichung der liturgischen Praktiken im karolingischen Reich. Sie legen den Grundstein der abendländischen Musiktheorie. Die *Musica enchiriadis*

galt lange Zeit als der interessanteste dieser Texte, weil sie zum ersten Mal auf die Mehrstimmigkeit eingeht. Aber der Traktat des Hucbald führt ebenso wesentliche Konzepte ein: Intervalle, Tetrachorde, eine allgemeine Tonskala sowie ein diatonisches System, dessen Struktur in Bezug auf die Modi usw. untersucht wird.

Schließlich beschreibt er Grundzüge einer tatsächlich lesbaren Musiknotation, die mehr ist als eine bloße Gedächtnisstütze. Diese Realisierungen sind umso bemerkenswerter, als sie ausschließlich von einer mündlichen, damals beinahe theorielosen Tradition ausgehen konnten.

Hucbald hat zweifellos eine Anzahl von musiktheoretischen Begriffen aus der Antike aufgegriffen, die durch Boethius zu Beginn des 6. Jahrhunderts tradiert wurden. Aber er begnügt sich nicht mit einer einfachen Wiedergabe ihrer Inhalte: Mehrere Begriffe, wie z. B. die (diatonische) Tonleiter oder das Tetrachord (Ganzton-Halbtone-Ganzton), werden durch ihn auf originelle und für die spätere Entwicklung der mittelalterlichen Musiktheorie entscheidende Weise neu interpretiert.

Zum Inhalt • Obwohl die Quelle ohne jegliche Unterteilung in Kapitel verfasst wurde, ist ihr didaktischer Aufbau klar. Hucbald legt gleich zu Beginn seinen Ansatz dar: »Jeder, der den Wunsch hat, in die Anfänge der Musiklehre einzudringen, [...] muß die Qualität und die Position aller Töne sorgfältig beachten« (»Ad Musicae initia quemlibet ingredientem cupientem [...] qualitatem sive positionem quarumcumque vocum diligenter advertere oportebit«).

Es muss, so schreibt er, der Unterschied zwischen den Tönen im Einklang und jenen, die voneinander durch Intervalle getrennt sind, verstanden werden. Auf diese Intervalle wird nacheinander eingegangen, wobei auf bekannte Melodien verwiesen wird, auf welche sich der Leser ausschließlich durch das Gedächtnis beziehen kann, da eine Notation noch nicht existierte und der gregorianische Gesang nur ein Repertoire mündlicher Tradition war. So beschreibt Hucbald zunächst den Einklang, dann den Halb- und Ganzton: »Aus ihnen wird die Beschaffenheit aller übrigen Intervalle zustande gebracht« (»ex quibus duobus omnium reliquorum status perficitur«). Darauf folgen die kleine Terz, die große Terz, die reine Quart, der Tritonus, die Quinte, die kleine Sexte und die große Sexte, die jedes Mal durch Hinzufügung eines Halbtones zu dem vorherigen Intervall gebildet werden.

Hucbald erläutert, dass es drei einfache – Oktave, Quinte und Quarte – und drei zusammengesetzte – Doppeloktave, Duodezime und Undezime – Konsonanzen gibt. »Wenn zwei von ihnen gleichzeitig erklingen, bilden diese eine Konsonanz« (»et si duae ipsarum vocalae simul enuntientur, consonantiam reddunt«), was sich wahrscheinlich auf das Organum, die zu dieser Zeit erschienene Mehr-

stimmigkeit in Parallelbewegung, bezieht. Die anderen Intervalle bilden nur »Tonunterschiede«. Hucbald zeigt anschließend, dass, auch wenn die beschriebenen Intervalle neun an der Zahl sind, nur sieben in der Oktave vorliegen. Dies ist der Ausgangspunkt für eine ausführliche Beschreibung des Aufbaus der diatonischen Skala, die, so erläutert Hucbald, in der Antike zunächst nur aus vier Stufen bestand und allmählich auf sieben oder acht, dann auf neun oder elf, bis zuletzt auf fünfzehn Stufen (also zwei Oktaven), ihre provisorische Grenze, erweitert wurde. Diese Skala besteht ausschließlich aus Ganztönen und Halbtönen.

Hucbald führt daraufhin aus, dass Boethius die aus vier Tetrachorden bestehende Leiter in herabsteigender Reihenfolge beschrieben habe, wobei diese Beschreibung genauso gut in hinaufsteigender Reihenfolge stattfinden könne. Da sich die Skala von A bis aa erstreckt (A-B-C-D-E-F-G-a-b-c-d-e-f-g-aa), führt dies zu einer Veränderung der Tetrachordstruktur – das Tetrachord a-g-f-e, d. h. Ganzton-Ganzton-Halbtone, bei Boethius wird bei Hucbald a-b [=h]-c-d, d. h. Ganzton-Halbtone-Ganzton. Dieses symmetrische Tetrachord wird daraufhin von der gesamten mittelalterlichen Theorie benutzt. Hucbald erklärt zudem den Aufbau des »hinzugefügten« Tetrachords (G-a-b-c; »synemmenon«), das es ermöglicht, eine Stufe des Systems als Doppelstufe (h/b) in der oberen Oktave beweglich zu machen. Im Anschluss geht der Traktat auf die Finales der Modi ein, auf welchen »alles, was gesungen wurde, sein Ende findet« (»quod finem in ipsis cuncta, quae canuntur«). Dies ist wahrscheinlich die erste Erscheinung des Terminus »Finalis« in der lateinischen Musiktheorie. Nach der Beschreibung des Tetrachords, das die Finales der vier Modusgruppen (protus, deuterus, tritus und tetrardus mit den Finales D, E, F und G) enthält, fügt Hucbald hinzu, dass die Noten der anderen Tetrachorde mit jenen Finales eine »Affinität« (»socialitas«) haben, sodass viele Melodien in ihnen schließen. Er geht außerdem kurz auf die Noten ein, mit welchen die modalen Melodien beginnen können.

Kommentar • Wenngleich Hucbalds Schrift auf den ersten Blick als eine bloße Zusammenfassung des Traktats *De institutione musica* von Boethius (um 500) erscheinen mag und auch als solche beschrieben wurde, ist sie von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Moduslehre. Ihr zentraler Beitrag besteht darin, eine Verbindung herzustellen zwischen der mündlichen Tradition des Kirchengesangs und der durch Boethius vermittelten griechischen Theorie der Antike. Im Gegensatz zur Letzteren beschreibt Hucbald nicht die Intervalle als pythagoreische Zahlenproportionen, sondern zitiert jedes Mal Melodien aus dem Repertoire, die diese Intervalle beinhalten. Auf diesem Wege gewährt er den Musikern, die sich diesem Korpus widmen, Zugang zur Musiktheorie, was

zu einer entscheidenden Entwicklung in der Geschichte des Gesangs führt: dem Übergang in ein schriftliches und auf theoretischen Prinzipien beruhendes Repertoire. Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass die *Musica* von Hucbald mehrere Vorschläge musikalischer Notation beinhaltet (u. a. eine Buchstabennotation).

Hucbald führt in der lateinischen Musiktheorie das seit Boethius aufgegebene Konzept der musikalischen Skala neu ein. Die auf den ersten Blick unbedeutend erscheinende Entwicklung der Tetrachordform zu einer symmetrischen Konstruktion – Ganzton-Halbtone-Ganzton – ist wesentlich für die Entwicklung der hexachordalen Solmisation durch Guido von Arezzo gewesen. Diesen Ansatz scheint Hucbald im Übrigen zu antizipieren, wenn er in einem etwas obskuren Abschnitt eine »cithara sex cordarum« (»sechssaitige Kithara«) erwähnt, deren Ambitus er wieder durch Verweis auf Melodien aus dem Repertoire exemplifiziert.

Durch Einführung des Finalis-Konzepts gelingt es Hucbald, die gregorianischen Modi mit der diatonischen Skala zu verbinden, was dazu führt, die Modi bald als Abschnitte der Skala aufzufassen (was jedoch bei Hucbald selbst noch nicht der Fall ist). Zuletzt ist das Konzept der »socialitas« sicherlich der Ursprung der Affinitas-Theorie bei Guido von Arezzo.

Wenn auch der Traktat nicht frei von Widersprüchen ist, insbesondere in seinen Bezügen zu den Modi, stellt er doch den Ausgangspunkt für einen neuen Ansatz der abendländischen Musiktheorie dar.

Literatur R. Weakland, Hucbald as Musician and Theorist, in: MQ 42, 1956, 66–84 • D. Cohen, Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 307–363 • S. Fuller, Interpreting Hucbald on Mode, in: JMT 52, 2008, 13–40 • C. Atkinson, The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxd. 2009

Nicolas Meeüs

Vincent d'Indy

Cours de composition musicale

Lebensdaten: 1851–1931

Titel: Cours de composition musicale (Lehrbuch der musikalischen Komposition)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1903 (Bd. 1), 1909 (Bd. 2, Tl. 1), 1933 (Bd. 2, Tl. 2), 1950 (Bd. 3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 228 S. (Bd. 1), 500 S. (Bd. 2, Tl. 1), 340 S. (Bd. 2, Tl. 2), 371 S. (Bd. 3), frz.

Quellen / Drucke: Nachdruck von Bd. 1: Paris 1912 • Übersetzung von Bd. 1: Course in Musical Composition, übs. und hrsg. von G. Hilson Woldu, Norman 2010 [die anderen Bände wurden nicht übersetzt]

Vincent d'Indy übte als Komponist, Lehrer und Autor ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert entscheidenden Einfluss auf das Pariser Musikleben aus. Die Ablehnung seiner Reformvorschläge für den Lehrplan des Conservatoire führte 1894 zur Gründung der konkurrierenden Schola Cantorum de Paris, einer privaten Musikakademie, der er bis zu seinem Tod 1931 als Direktor vorstand. Aus seiner Tätigkeit als Kompositionsprofessor an dieser Institution gingen analytische Notizen und Skripte zur historischen Entwicklung der musikalischen Gattungen hervor, welche die Grundlage für d'Indys musiktheoretisches Hauptwerk, den vierbändigen *Cours de composition musicale*, bildeten. Dieser Traktat kann als einer der umfassendsten Kompositionslehren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten. Die insgesamt rund 1500-seitige Schrift wurde in Zusammenarbeit mit d'Indys Schüler und Mitarbeiter Auguste Sérieyx verwirklicht, wobei der Autor nur die ersten beiden Teilbände redigieren konnte; die verbleibenden Teile wurden postum, wiederum durch Sérieyx bzw., nach dem Tod auch dieses Herausgebers, durch Guy de Lioncourt veröffentlicht. Aufgrund dieser komplizierten Editions-geschichte ist der eigene Anteil d'Indys am Text des *Cours* nicht immer eindeutig bestimmbar. In der Folgezeit wurde der Traktat zur Grundlage des Curriculums der Schola Cantorum und war wesentlicher Bestandteil der Ausbildung von d'Indys Schülerschaft, zu der u. a. Albert Roussel, Erik Satie und Edgard Varèse zählten.

Zum Inhalt • Der *Cours de composition musicale* basiert auf der Analyse ausgewählter Musikbeispiele, die eine Zeitspanne vom Mittelalter bis zu den jüngeren Zeitgenossen des Autors (Claude Debussy, Richard Strauss, Igor Strawinsky) abdecken und auch Untersuchungen von d'Indys eigenen Kompositionen einschließen. Die Schrift ist unterteilt nach den verschiedenen Gattungen der Kammer-, Orchester- und Theatermusik, die nach Herkunftsländern der betrachteten Kompositionen weiter untergliedert werden. Im 1. Band äußert sich d'Indy zunächst zu grundlegenden Aspekten (zu »éléments«) der Musik. Die Kapitelüberschriften spiegeln eine Aufteilung in die Parameter des Rhythmus, der Melodik, der Notationstechnik (Neumen, modale Rhythmik, Mensuralnotation, Tabulaturessysteme), der elementaren Harmonielehre sowie der Tonalität wider. Die Beschäftigung mit der Vokalmusik des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance nimmt im Vergleich zu anderen Kompositionslehren dieser Zeit einen breiten Raum ein und untermauert die Überzeugung des Autors, dass Komposition nur auf Grundlage der musikhistorischen Tradition betrieben werden könne; es werden die monodische Kantilene der Gregorianik und sodann Volkslied, Chanson, Motette und Madrigal behandelt. Im 1. Teil des 2. Bandes konzentriert d'Indy sich auf die formalen Ideal-

typen des Barock und der Wiener Klassik, namentlich im Schaffen Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens: Fuge, Suite, Sonate (Erscheinungsformen des einzelnen Satzes und des mehrsätzigen Zyklus) sowie Variationsform. Im 2. Teil des 2. Bandes folgen Concerto und Solokonzert, Sinfonie, Ouvertüre, Sinfonische Dichtung und Fantasie sowie kammermusikalische Gattungen (Besetzungen von Duo bis Quintett) sowie ein separates Kapitel zum Streichquartett. Der 3. Band ist der Bühnenmusik gewidmet: Hier finden sich Oper und Musikdrama (nach Nationalitäten und kompositorischen Schulen sortiert), Oratorium, Kantate, Ballett, Pantomime sowie vokale Kammermusik (Lied und Romanze).

Die durchgängige Gruppierung von Werken und Komponisten nach ihrem Entstehungs- resp. Geburtsland führt mitunter zu sehr knappen Darstellungen, die sich in einigen biographischen Daten und der Nennung der Hauptwerke erschöpfen, sodass der Umfang der einzelnen Kapitel als Indiz für d'Indys persönliche Präferenzen gewertet werden kann. Infolgedessen hat die Repertoirewahl, mittels derer bestimmte Gattungen und Protagonisten in den Vordergrund gerückt werden, auch kanonisierende Funktion und wird gelegentlich mit ästhetischen Urteilen über die Musik verknüpft. Die Ausführungen werden stets durch Notenbeispiele ergänzt, in denen Themenanfänge oder mehrstimmige Verläufe dargestellt werden.

Im Curriculum des Pariser Conservatoire stellten die Fächer Formenlehre und Analyse während des 19. Jahrhunderts keine eigenständige Lehrdisziplin dar. Mithin ist d'Indys *Cours de composition musicale*, nach den lange zurückliegenden Kompositionstraktaten von Jérôme-Joseph de Momigny und Anton Reicha, die erste maßgebliche französischsprachige Schrift, die sich explizit mit Fragestellungen der musikalischen Form befasst. Ein zentrales Merkmal der Lehre d'Indys ist die Bedeutung, die er dem Phänomen der »sonate cyclique« beimisst. Während Ebenezer Prout in seinen *Applied Forms* (London 1895) das Prinzip der »thematic unity« in mehrsätzigen Werken noch recht knapp behandelt und im deutschsprachigen Schrifttum die »zyklische Form der Sonate« erst im folgenden Jahrzehnt eingehend diskutiert wird (so in Richard Stöhrs *Musikalischer Formenlehre* und Hugo Leichtentritts *Musikalischer Formenlehre*, beide Leipzig 1911), liefert d'Indy hier die erste ausführliche theoretische Besprechung der sogenannten »sonate cyclique« (Bd. 2.1, S. 375–433). Der durch motivische Verschränkung der Einzelsätze gekennzeichnete Zyklus gilt dem Autor als das höchstentwickelte Formkonzept für mehrsätzliche Gattungen. Sein Hauptmerkmal ist die Substanzgemeinschaft aller Sätze im Sinne eines gemeinsamen thematischen Kerns (»cellule«), der Gegenstand rhythmischer, melodischer und harmonischer

Transformationen (»modifications«) wird. Ansätze dazu sieht d'Indy bereits in Beethovens *Pastorale*, er exemplifiziert das zyklische Prinzip auch in Sonaten Carl Maria von Webers, Franz Schuberts, Robert Schumanns und Johannes Brahms', v.a. aber in den Kompositionen seines Lehrers César Franck (Violinsonate in A-Dur, Sinfonie in d-Moll).

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Behandlung des »poème symphonique«. Unter diesem Begriff fasst d'Indy Sinfonische Dichtungen, Fantasien und andere Instrumentalwerke mit narrativem Charakter zusammen (Bd. 2.2, S. 297–332), deren Ursprünge bis zum sogenannten »poème symphonique vocal« des 16. und 17. Jahrhunderts (Madrigale und Chansons mit allegorischen oder pittoresken Titeln u. a. von Clément Janequin und Giovanni Croce sowie die *Symphoniae sacrae* von Heinrich Schütz) sowie zu den »pièces instrumentales descriptives« (programmatische Tasteninstrumentalwerke des französischen und deutschen Barock) zurückverfolgt werden. Die hier stattfindende Vermischung kammermusikalischer und orchesterlicher Gattungen verschiedener Stilepochen, denen nur ein fantasieartiger Charakter oder die Bezugnahme auf außermusikalische Einflüsse gemeinsam sind, wirkt angesichts der ansonsten stringenten Gattungssystematik überraschend, mündet aber doch in die Besprechung Sinfonischer Dichtungen des 19. Jahrhunderts (Berlioz, Liszt, Franck, Strauss u. a.).

Kommentar • Die Gedanken zu den Grundlagen künstlerischen Schaffens, wie sie d'Indy in der Einleitung zum 1. Band darstellt, sind ein Produkt seiner philosophisch-religiösen Prägung, die den konzentrierten, z. T. dogmatischen Allgemeingültigkeitsanspruch des *Cours de composition musicale* erklären mag. Jeglicher kreative Prozess ist für d'Indy das Resultat göttlicher Inspiration; die gesellschaftliche und ästhetische Orientierung des Autors sind geprägt durch einen konservativen Katholizismus und eine ablehnende Haltung gegenüber der künstlerischen Moderne. Zudem tritt bei d'Indy zeitlebens ein offener Antisemitismus zu Tage, der sich im *Cours de composition musicale* v. a. in der Definition einer »période judaïque« (1825–1867) in der französischen Oper manifestiert. Den Protagonisten dieser Phase (Jacques Fromental Halévy, Ferdinand Hérold, Adolphe Adam, Jacques Offenbach) schreibt d'Indy bloßes Profitstreben zu und spricht jüdischen Komponisten die Fähigkeit ab, wahrhaft schöpferisch sein zu können – Giacomo Meyerbeer bezeichnet er gar als »le roi de l'éclectisme« (Bd. 3, S. 109). In den Streichquartetten Felix Mendelssohn Bartholdys beobachtet d'Indy »une élégance d'écriture« bei einer gleichzeitigen »banalité des thèmes« (Bd. 2.2, S. 256); dessen sonstige Kammermusik und die Sinfonien werden zwar erwähnt, aber nicht tatsächlich untersucht.

Als Komponist und akademischer Lehrer zeigt sich d'Indy maßgeblich durch die Ästhetik deutscher Musik

und des deutschsprachigen Musikschrifttums des 19. Jahrhunderts beeinflusst. Nach dem Besuch der Bayreuther Festspiele 1876 entwickelt er sich zum leidenschaftlichen Wagnerianer, was sich in der Anlage und im kompositorischen Stil seiner Oper *Fervaal* (vollendet 1895) äußert. Auch für die analytische Beschäftigung mit musikdramatischen Gattungen, wie sie im 3. Band des *Cours de composition musicale* stattfindet, bildet Richard Wagner (dessen Vorstellung, dass die Sinfonie durch das Musikdrama obsolet geworden sei, d'Indy allerdings nicht teilt) einen zentralen Anknüpfungspunkt. Im Bereich der Orchestermusik merken bereits die Zeitgenossen d'Indys mangelhafte Auseinandersetzung mit Brahms als Sinfoniker an, während er die Orchesterwerke Francks favorisiert. Der Zeitgenosse und ästhetische Antipode Debussy wird, bis auf eine Besprechung des Streichquartetts und eine knappe Erwähnung der frühen Orchesterwerke, kaum berücksichtigt. Am deutlichsten kommt die selektive Repertoirewahl in der Gewichtung der umfangreichen Kapitel »La sonate de Beethoven« (Bd. 2.1, S. 231–374) und »Les seize quatuors de Beethoven« (Bd. 2.2, S. 225–255) zum Ausdruck, deren Nachbarkapitel mit Titeln wie »La sonate pré-Beethovenienne« (Bd. 2.1, S. 153–230) bzw. »Le quatuor avant Beethoven« / »Le quatuor depuis Beethoven« (Bd. 2.2, S. 223–225 und S. 255–271) die vorhergehenden und nachfolgenden Entwicklungen jeweils deutlich kürzer abhandeln. Neben dem Beethoven-Schwerpunkt fällt eine klare Bevorzugung von Werken französischer Komponisten auf, darunter oft auch d'Indys eigene Kompositionen. Dass er bei deren Analyse bzw. bei Auskünften über sich selbst konsequent in der dritten Person verbleibt, als spräche er von jemand anderem, kann einerseits als Narzissmus, andererseits aber auch als zurückhaltende Diskretion gedeutet werden.

Eine Beurteilung des Lehrkonzepts d'Indys muss vor dem Hintergrund genereller Tendenzen in europäischen Kompositionslehren des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erfolgen. Hugo Riemanns *Katechismus der Kompositionslehre* (Leipzig 1889) und der erste Band der später veröffentlichten *Großen Kompositionslehre* (Stuttgart 1902) schließen etwa, bei einem ebenfalls großen Anteil an Beethoven-Analysen, auch eine ausführliche Syntax- und Melodiebildungslehre ein, die im *Cours de composition musicale* nur in sehr komprimierter Form enthalten ist. Etwas ausführlicher befasst sich d'Indy mit der Theorie der Zusammenklänge und gibt in dem Kapitel »Histoire des théories harmoniques« (Bd. 1, S. 133–142) einen Überblick über die Systeme Gioseffo Zarlinos, Jean-Philippe Rameaus und Giuseppe Tartinis. Anschließend knüpft er nicht etwa an französische Harmonielehren des 19. Jahrhunderts an (Charles-Simon Catel, François-Joseph Fétis), sondern

Abb. 1: V. d'Indy, »Genèse de la gamme«, *Cours de composition musicale*, Bd. 1, S. 102: Eine aufsteigende Teiltonreihe über C wird einer absteigenden Teiltonreihe unter e^3 gegenübergestellt. Dreiklang und Tonleiter von a-Moll werden spiegelsymmetrisch von C-Dur abgeleitet.

zeigt sich auch hier deutschsprachigen Autoren (Moritz Hauptmann, Hermann von Helmholtz, Arthur von Oettingen und insbesondere Riemann) verpflichtet, indem er die dualistische Vorstellung einer Spiegelsymmetrie des Dur- und Moll-Dreiklangs für sein eigenes Harmoniedenken adaptiert (»résonnance supérieure« / »résonnance inférieure«, Bd. 1, S. 95–98 und S. 98 ff.; vgl. oben Abb. 1). Die gegenseitige Rezeption d'Indys und Riemanns zeigt sich später noch in der dritten Auflage des *Katechismus* (Leipzig 1905, nun als *Grundriss der Kompositionslehre*), in deren Vorwort auf den *Cours de composition musicale* verwiesen wird.

Die Klassifizierung von d'Indys *Cours de composition musicale* als Kompositionslehre muss sich auf eine nur rudimentär ausgearbeitete Lehrmethodik berufen. Lediglich die ersten beiden Teilbände werden durch knappe Hinweise, wie der *Cours* zu verwenden sei, beschlossen, bezeichnet als »Indication du travail pratique de l'élève« (Bd. 1, S. 219 ff.; Bd. 2.1, S. 489 ff.). Die sich auf die klassischen Tonsatzgattungen (Choralvariation, Fuge, Sonatenform, Variationsform) beziehenden Instruktionen sehen vor, dass anknüpfend an die Analyse der Musikbeispiele eigene Kompositionsübungen betrieben werden sollen. Dabei wird nur für die Fuge ein explizites formales Muster vorgegeben (»plan d'une fugue scolastique en ut«, Bd. 2.1, S. 490), welches eine Exposition, drei weitere Durchführungen und schließlich ein Dominantpedal samt Stretta vorsieht. Ein handwerklicher Aspekt der Lehre ist von d'Indy also nur indirekt vorgesehen und steht gewissermaßen im Schatten der Analyse von Modellkompositionen; die propädeutische Unterweisung im Solfège und in den Grundlagen des Tonsatzes muss der Lektüre des *Cours de composition musicale* offenbar vorausgehen und wird als Gegenstand der höheren Lehre sogar abgelehnt. Unter Berücksichtigung seines Titels lässt sich das Werk also in einer Mittelposition zwischen pädagogischer Anleitung (»méthode«) und musiktheoretischem Schrifttum (»traité«) verorten.

Literatur M. Montgomery, A Comparative Analysis of Vincent d'Indy's *Cours de composition musicale*, Diss. Univ. of Rochester 1946 [schließt die engl. Übersetzung von Bd. 1 ein] • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbnd. 1983 • M. Lozano, L'esthétique musicale de Vincent d'Indy à travers le »Cours de composition musicale«, Diss. Univ. Paris-Sorbonne 1992 • H. Schneider, Voraussetzungen und Bedingungen des Komponierens. Zum »Cours de composition« von Vincent d'Indy, in: Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. von G. Schubert, Mz. 2001, 47–64 • S. Keym, Vincent d'Indy's zyklisches Prinzip in Theorie und Praxis, in: Aspekte historischer und systematischer Musikforschung, hrsg. von C.-H. Mahling und K. Pfarr, Mz. 2002, 241–252 • G. Hilson Woldu, Introduction. Vincent d'Indy, musicien artiste, and the »Cours de composition musicale«, in: *Course in Musical Composition*, übers. und hrsg. von ders., Norman 2010, Bd. 1, 1–33

Wendelin Bitzan

Jacobus de Hispania

Speculum musicae

Weitere Autornamen: Jacobus von Lüttich, Jacobus Leodiensis, Jacques de Liège, Jacobus de Montibus

Lebensdaten: vermutlich zwischen 1260–1330

Titel: *Speculum musicae* (Spiegel der Musik)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich in Paris und Lüttich in den 1320er- oder 1330er-Jahren

Textart, Umfang und Sprache: Traktat, 7 Bücher, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: drei Handschriften italienischer Provenienz aus dem 15. Jahrhundert [davon nur eine vollständig: F-Pn, lat. 7207, 293 fol.] • Edition: CSM 3, 7 Bde., hrsg. von R. Bragard, Rom 1955–1973 [Digitalisat: TML]

Über den Autor des *Speculum musicae*, Jacobus de Hispania, wissen wir fast nichts. Den Namen »Jacobus« teilt der Autor der Schrift in versteckter Weise (über die Anfangsbuchstaben der sieben Bücher) seinen Lesern mit. Nach neuesten biographischen Forschungen scheint der Namenszusatz »de Hispania« gerechtfertigt zu sein (Bent 2015). Während sich die früher sehr viel stärker betonten Beziehungen zu Lüttich als immer unschärfer und

unsicherer darstellen (ebd., S. 12–19), erwähnt Jacobus Paris als Aufenthaltsort explizit, ohne allerdings anzudeuten, wie lange er dort lebte.

Der originale Titel *Speculum musicae* fängt den Charakter der Schrift als einer Summa musiktheoretischen Wissens ein. Zwar gibt es aus dem größeren zeitlichen Umfeld weitere musikbezogene Schriften, die als »Summa« bezeichnet wurden – Walter Odingtons *Summa de speculatione musicae* (zwischen 1298 und 1316) und John Hanboys *Summa super musicam continuam et discretam* (um 1370) –, doch erreichen diese Schriften nicht annähernd den Umfang und die Gründlichkeit des *Speculum musicae*. Daneben gibt es Werke wie das *Speculum maius* des Vincent de Beauvais (zwischen 1256 und 1259) oder die *Summa theologica* (zwischen 1266 und 1273) des Thomas von Aquin, deren Umfang entweder aus ihrem disziplinenübergreifenden enzyklopädischen Charakter oder aus dem Gewicht ihres Gegenstandes heraus nachvollziehbar ist. Die musica hat demgegenüber kein anderer Autor mit einer vergleichbaren Schrift gewürdigt. Dies wirft sowohl die Frage nach den Intentionen des Jacobus (aus welcher Position heraus und warum er sie verfasste) als auch nach seinen impliziten und realen Rezipienten auf. All das ändert freilich nichts an der historischen Relevanz dieser äußerst reichhaltigen Quelle musiktheoretischen Denkens und Schreibens der Zeit um 1300.

Inhalt • Das *Speculum* gliedert sich in sieben Bücher, von denen das I. Buch umfassende Grundlagen der Musiktheorie – Unterteilung der musica, physikalische und v. a. mathematische Voraussetzungen – liefert. Die Bücher II bis IV entfalten eine Intervalltheorie, Buch V widmet sich den Tongeschlechtern und der Monochordteilung, Buch VI der Tonartenlehre (dazu Ballke 1982), und in Buch VII wird die aktuelle Rhythmus- und Notationslehre behandelt. Dabei weisen einzelne Bücher, wie das II. und das VI., über 100 Kapitel auf.

Aufgrund des Fokus der modernen Musikwissenschaft auf die musikalische Praxis (eine Akzentsetzung, die keinesfalls einfach auf die Zeit des Jacobus übertragen werden darf) stand das letzte (kürzeste) der sieben Bücher stets im Vordergrund. Denn darin wird die aktuelle musikalische Praxis – häufig mit dem irreführenden Begriff »ars nova« bezeichnet – kritisiert. Jacobus selbst erklärt, seine Kritik an der aktuellen musikalischen Praxis sei die Hauptmotivation für die Abfassung des *Speculum musicae* gewesen; allerdings habe sich sein Ziel (»propositum«) dann materialbedingt ausgeweitet (I.I, S. 11; vgl. auch VII.I, S. 6). Jacobus setzt sich in seiner Kritik an den Theorien (weit mehr als an der Praxis) der ars nova insbesondere mit Thesen des Johannes de Muris auseinander (siehe einführend Gallo 1984, S. 278–283).

Kommentar • Es versteht sich, dass ein derartig groß angelegtes Werk auf solch kurzem Raum nicht angemessen dargestellt werden kann. Als bemerkenswert seien drei Aspekte herausgegriffen: erstens die Deutlichkeit, mit der Jacobus musica als eine Denkfigur beschreibt, zweitens die Artikulation des boethianischen musiktheoretischen Paradigmas mit Begriffen der aristotelischen Wissenschaftstheorie und drittens die oft übersehene Ironie seiner Kritik an der modernen Musik.

1. Zwar bilden die Kapitel über musica coelestis, musica mundana und musica humana in Relation zur restlichen Schrift – 17 von ca. 1 400 Druckseiten – einen winzigen Ausschnitt; und damit reflektiert Jacobus durchaus den relativen Umfang, den diese Themen in anderen musiktheoretischen Traktaten seiner Zeit aufweisen. Doch sind die Kapitel deshalb von großem Interesse, weil die darin behandelten Thematiken in anderen Traktaten meistens allenfalls in Randbemerkungen erörtert werden, obwohl die mit ihnen verbundene Idee – musica als Denkmodell – wissenschaftsgeschichtlich von großer Bedeutung war. Musica bedeutet in diesem Kontext die Ordnung, Proportioniertheit oder Harmonie der Dinge, die ontologisch Bedingung für die Existenz der Dinge und erkenntnistheoretisch Bedingung für die Erkennbarkeit der Dinge ist (Bianchi / Randi 1993, S. 195–235; Hentschel 2000, S. 217–238). In diesem Sinne stellt Jacobus im 1. Kapitel des I. Buches fest, dass sich musica, allgemein verstanden, auf sämtliches Seiendes bezieht, körperliches wie unkörperliches, menschliches wie himmlisches (»Musica enim, generaliter sumpta, obiective quasi ad omnia se extendit, ad Deum et ad creaturas, incorporeas et corporeas, coelestes et humanas, ad scientias theoricas et practicas«, I.I, S. 11). Die musica coelestis, die die »res metaphysicales« betrachtet, stellt eine Besonderheit des *Speculum* dar (vgl. dazu Aertsen 1998).

2. Jacobus erläutert in seinem *Speculum* zahlreiche Sachverhalte des damaligen musiktheoretischen Denkens, die bei anderen Autoren unausgesprochen bleiben, aber vorausgesetzt werden. Insbesondere stellen die Bücher II bis IV eine vollständige Ausbuchstabierung (Thomas S. Kuhn würde sagen: Artikulation) des neuplatonischen (boethianischen) Paradigmas der Musiktheorie dar, und zwar mithilfe der aristotelischen Wissenschaftstheorie. Die bei Boethius inkonsistenten, zwischen sinnlichen und mathematischen Kriterien changierenden Definitionen der consonantia werden von Jacobus in zwei separate Definitionen überführt, die auch separate Gegenstände besitzen. Von dem mathematischen Gegenstand der consonantia (= musikalisches Intervall), der nahezu ohne sinnlich-physische Elemente auskommt, wird der sinnliche (ästhetische) Gegenstand concordia / concordantia (= Konsonanz) terminologisch streng unterschieden. In pythagoreischer Tradi-

tion, die die Musiktheorie von der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit prägte, galt der Zusammenhang von Zahlenverhältnis und Konsonanzqualität als ausgemacht. Die von Jacobus vorgeschlagene Ablösung des sinnlichen Gegenstandes concordia war daher bemerkenswert. Denn dieser Gegenstand ist nicht nur weitgehend unabhängig von den Zahlenverhältnissen – seine Beurteilung folgt per definitionem dem Sinnesindruck –, sondern Jacobus impliziert sogar die Notwendigkeit einer Disziplin, die ähnlich wie die auf Sprache gerichtete Rhetorik die Wirkung der concordantiae untersucht. Jacobus war sich der historischen Kontingenz dieses Gegenstandes durchaus bewusst (Hentschel 2011). Man kann sagen, dass Jacobus eine Ästhetik (oder besser: Musikpsychologie) avant la lettre fordert.

3. Viel zu wenig berücksichtigt wurde die Tatsache, dass sich das VII. Buch in Charakter und Stil deutlich von den vorhergehenden sechs Büchern unterscheidet. Jacobus selbst nennt es ein »opus [...] satiricum et disputativum« (»satirisches und streitbares Werk«, VII.I, S. 6), während die ersten sechs Bücher sehr viel sachlicher gehalten sind. In der Tat lassen sich zahlreiche Passagen von Buch VII als Satire lesen. Dies ist zu berücksichtigen, wenn man die Kritik an der modernen Musik angemessen verstehen möchte. Zwar dient die Satire durchaus dem Hohn, kennt aber auch selbstironische Facetten, sodass die Kritik nicht ganz ungebrochen ist (Hentschel 2001). Dies ändert nichts daran, dass Jacobus offenbar große Vorbehalte gegenüber dieser Musik besaß, z. B. weil sie ihm zu kompliziert erschien, da der intellektuelle Genuss Ziel der Theorie, nicht aber der auf sinnlichen Vergnügen gerichteten Musik ist (Harne 2010). Zugleich darf man nicht außer Acht lassen, dass erstens ein Großteil der Kritik nicht gegen die Musik, sondern gegen die mit ihr verbundene Theorie gerichtet ist. Jacobus wollte die Theorie Francos von Köln und anderer »contra [...] cantores, vel potius notatores et scriptores« (I.I, S. 11), also gegen die Sänger oder besser: Notatoren und Schreiber verteidigen. Seine Kritik richtet sich zuallererst gegen die praxisbezogene Theorie, erst in zweiter Linie gegen die Praxis selbst. Diese wird zwar ebenfalls immer wieder kritisiert, zugleich aber auch immer wieder merkwürdig in Schutz genommen: »Nec haec dico quin Moderni multos pulchros et bonos fecerint cantus. Sed ex hoc non debent Antiqui dici mali et a cantorum consortio excludi.« (VII.XLVIII, S. 95, »Und ich sage nicht, die Modernen hätten keine schönen und guten Stücke hervorgebracht, nur dürfen deshalb nicht die Alten als schlecht bezeichnet und aus dem Kreis der Sänger ausgeschlossen werden.«) Ein Großteil seiner Kritik bezieht sich auf theoretische Inkonsistenzen aktueller Notationstheorie, z. B. auf die Tatsache, dass Johannes de Muris in seiner Notationslehre physikalische und mathematische

Argumente miteinander vermische, obwohl ein Notenwert eine mathematische Größe ist.

Literatur J. Ballke, Untersuchungen zum sechsten Buch des Speculum musicae des Jacobus von Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Tetrachord- und Moduslehre, Ffm. 1982 • M. Haas, Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I. Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts, in: Forum musicologicum 3, 1982, 323–456 • A. Gallo, Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert, in: GMth 5, Dst. 1984, 257–356 • L. Bianchi und E. Randi, Vértés Dissonantes. Aristote à la Fin du Moyen Âge, übers. von C. Pottier, Fribourg 1993 • J. A. Aertsen, »Speculum musicae« als Spiegel der Philosophie, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von »Musica« und »Philosophia« im Mittelalter, hrsg. von F. Hentschel, Leiden 1998, 305–321 • D. E. Tanay, Noting Music, Marking Culture. The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400, Holzgerlingen 1999 • K. Desmond, New Light on Jacobus, Author of »Speculum musicae«, in: Plainsong & Medieval Music 9, 2000, 19–40 • F. Hentschel, Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300, Stg. 2000 • Ders., Der Streit um die Ars nova – nur ein Scherz?, in: AfMw 58, 2001, 110–130 • M. Haas, Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung, Ffm. 2005 • G. A. Harne, The Ends of Theory and Practice in the »Speculum musicae«, in: MD 55, 2010, 5–31 • F. Hentschel, The Sensuous Music Aesthetics of the Middle Ages. The Cases of Augustine, Jacques de Liège und Guido of Arezzo, in: Plainsong & Medieval Music 20, 2011, 1–29 • M. Bent, Jacobus de Hispania? Ein Zwischenbericht, in: »Nationes«, »Gentes« und die Musik im Mittelalter, hrsg. von F. Hentschel und M. Winkelmüller, Bln. 2014, 407–422 • Dies., Magister Jacobus de Ispania, Author of the Speculum musicae, Farnham 2015

Frank Hentschel

Salomon Jadassohn

Lehrbuch der Harmonie

Lebensdaten: 1831–1902

Titel: Lehrbuch der Harmonie

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1883

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 256 S., dt.

Quelle/Drucke: Neudrucke: Leipzig ²1887 • Leipzig ²³1923 • Ergänzungen zum Lehrbuch: S. Jadassohn, Aufgaben und Beispiele für die Studien in der Harmonielehre mit Bezugnahme auf des Verfassers Lehrbuch der Harmonie, Leipzig 1891

Drei Jahrzehnte nach Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig 1853) publizierte Salomon Jadassohn einen vergleichbaren Traktat für die Musiktheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Parallelen sind unübersehbar: Wieder schrieb ein Dozent der gleichen Institution, wieder mit Rekurs auf diesen Hintergrund (»Lehrer am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig«,

S. I, Titelblatt), wieder entstanden im Lauf der Zeit Schriften zu Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge, die Jadassohn als *Die Lehre vom reinen Satz* zusammenfasste, und wieder erschien Breitkopf & Härtel die Inverlagnahme als lohnende Investition. Das zahlte sich abermals aus, denn Jadassohns Lehrwerk erschien über vier Jahrzehnte in zahlreichen Auflagen, Übersetzungen und mit einer ergänzenden Aufgabensammlung (Leipzig 1891). Trotzdem sind die Unterschiede bezeichnend für die Entwicklung der Satzlehre seit 1853: Inhaltlich trennt die Bücher des 1808 geborenen Richter und die des 1831 geborenen Jadassohn eine Generation der musiktheoretischen Diskussion. Jadassohn, der seine Ausbildung nicht nur von Moritz Hauptmann in Leipzig, sondern auch von Franz Liszt in Weimar bezogen hatte, erweist sich konzeptuell und ästhetisch als offener eingestellt, obgleich die »Leipziger Schule« mit ihrem konservativen Duktus als Fundament seines Lehrgebäudes deutlich hervortritt.

Zum Inhalt • Unermüdlich betont Jadassohn die Modernität seiner Lehre. Schon im Vorwort stellt er heraus, dass er »sowohl bei der Erklärung der Accorde und ihrer Verbindungen, als auch in der Methodik des Unterrichts Neues gegeben« (S. III) hat. Anders als Richter, der den Königsweg zum Verständnis im Herauspräparieren des Einzelphänomens suchte, beharrt Jadassohn darauf, dass erst der musikalische Zusammenhang die Elemente erklärt: »Das richtige Verständnis für die Regel eröffnet sich fast jedem Schüler leichter und sicherer, wenn ihm deren Anwendung in der geschlossenen Form eines oder mehrerer kleiner Musiksätze vor Augen geführt wird.« Dann erst würde die »so grosse Anzahl Ausnahmen von der Regel« einsichtig (S. III f.) – auch das eine Absetzungsstrategie von Richter, der eher ein geschlossenes Regelsystem konstruiert hatte. Jadassohn bringt im Anhang nicht weniger als 60 Beispiele, die auch satztechnische Lizenzen illustrieren. Sie sind von ihm selbst »mit besonderer Bezugnahme auf einzelne Regeln geschrieben«, können also »selbstverständlich einen wirklichen Kunstwerth nicht beanspruchen« (S. 227) – und doch sind sie für sein didaktisches Konzept, das Einzelne im Zusammenhang zu lehren, eine unerlässliche Zugabe.

Bereits in der Begrifflichkeit möchte Jadassohn eine moderne Theorie formulieren. Den Titel *Lehrbuch der Harmonie* fasst er nur noch als Konvention auf. Im Text spricht er nie von »Harmonie«, sondern konsequent vom »Accord« (S. IV f.): »Mir war es darum zu thun, mein Lehrbuch ohne jeden überflüssigen Wort-Apparat und ohne Rücksichtnahme auf reichern und schönern Stil [...] zu unterbreiten. Wozu also zwei Ausdrücke, von denen der eine, dem Anfänger fremd und unklar, nur beschränkt angewendet wird, der andre, dem Schüler von vornherein bekannt,

für alle Fälle ausreicht?« (S. V). Auch sonst führt er einen kritischen Dialog mit älteren Lehrbüchern, denen er regelmäßig fundamentale Fehler vorwirft. Dabei schießt seine Argumentation gewiss über den Bildungsstand seines Lesepublikums hinaus. An der genannten Stelle weist Jadassohn eine Inkonsistenz in der Nomenklatur der Halbtöne nach. Ob Anfängern aber mit der Information geholfen sei, dass »das absolut reine *Des* 268,04, das reine *Cis* aber 273 $\frac{3}{4}$ Schwingungen« habe (S. 3), ist fraglich. Andererseits bemüht sich Jadassohn um einfache Definitionen. Dur und Moll erklärt er monistisch; von der Leipziger Dualismus-Debatte (vgl. Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853) gibt es kaum eine offensichtliche Spur. Trotzdem zeigt die Herleitung der Hauptdreiklänge, dass er sich dieser Diskussion bewusst war: Ohne die Gründe zu nennen, legt er »Dominante« und »Unterdominante« quintsymmetrisch um die »Tonica« (S. 13 f.). In der Nomenklatur der Stufentheorie richtet er sich nach Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonse(t)zkunst* (Mainz 1817–1821); Aufgaben werden meist in Form bezifferter Bassstimmen gegeben. Hugo Riemanns frühe Veröffentlichungen spielen keine Rolle. Typisch für die Musiktheorie der Zeit ist das Verständnis historischer Usancen als Naturgegebenem. Dissonante Akkorde stellt Jadassohn stets mit ihren »natürlichen Auflösungen« vor, ohne im Einzelnen zu rechtfertigen, wodurch diese angebliche Natürlichkeit begründet sei. In chromatischen und enharmonischen Sätzen gehen seine Beispiele wesentlich über den Stand hinaus, den Richter definiert hatte. Allein auf Seite 195 stellt er Modulationsbeispiele von C-Dur nach fis-Moll, Fis-Dur, gis-Moll, As-Dur, A-Dur und H-Dur vor. Dazu bietet er reichhaltiges Übungsmaterial an, oft in »leichtere« und »schwierigere Aufgaben« unterteilt. Als ästhetisches Ideal schält sich aus diesen Aufgabenstellungen freilich weniger die Musik Liszts heraus als vielmehr die von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Ein Unikum stellt das 23. Kapitel dar, überschrieben mit »Musikalisches Hören« (S. 213). »Jedermann«, beginnt es, »hört Musik und empfindet ihre Wirkung« – und doch gebe es »einen weit höheren, weit ausgebildeteren Grad musikalischen Hörens« (ebd.), der nur durch technisches Verständnis zu erreichen sei. Wem dies abgehe, der bleibe für immer »im Vorhofe des Tempels der Kunst« stehen (S. 219). Schließlich bringt Jadassohn sogar eine Skizze zu »Inhalt und Form« (S. 219–226), eine wenig verhüllte späte und skeptische Stellungnahme im Streit um die Programmmusik, in der er sich auf Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, auf Arthur Schopenhauer und auf Eduard Hanslick beruft. In seiner 1899 erschienenen Studie *Tonbewusstsein. Die Lehre vom musikalischen Hören* (Leipzig) sollte er dies weiter ausführen.

Kommentar • Jadassohns Konzeption des gesamten satztechnischen Lehrgebäudes steht zweifelsfrei fest: »Alle unsere Übungen sind vorbereitende Studien für den Contrapunkt« (S. 14, Fußnote). Ohne dessen Grundkonzepte ist kein harmonischer Satz möglich: »Es gilt im reinen Satze als Princip, Dissonanzen vorzubereiten und sie in Consonanzen aufzulösen« (S. 38, Fußnote; siehe auch S. 79). In Analysebeispielen widmet sich Jadassohn somit auch kontrapunktischen Sätzen (etwa S. 176). Insofern bilden die drei Lehrwerke nicht nur eine Einheit, sondern einen Stufen-gang; das *Lehrbuch der Harmonie* bildet bloß den Einstieg in die Welt der Satztechnik.

Richters Lehrwerke konnte Jadassohns inhaltlich und methodisch anspruchsvolles Konzept nicht vom Markt verdrängen: Beide wurden in der Folgezeit parallel vertrieben, sodass die Ausdifferenzierung der Satzlehre in ästhetisch und konzeptionell divergente Linien sich fortsetzte. Richter scheint dabei die Oberhand behalten zu haben; erschienen seine Werke durchschnittlich nach zwei Jahren in neuer Auflage, so dauerte es bei Jadassohn meist doppelt so lang (¹1883, ²1887, ³1891, ⁴1895 usw., zuletzt nachgewiesen als ^{21–23}1923).

Literatur B. Hiltner-Henneberg, Salomon Jadassohn. Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger jüdischen Musiker des 19. Jahrhunderts, Lpz. 1995 • K. Mooney, Hugo Riemann's Debut as a Music Theorist, in: JMT 44, 2000, 81–99 • G. Schröder, Mendelssohn als Modell für Kompositionsschüler, Lpz. 28. 10. 2010, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-61662>>

Christoph Hust

Salomon Jadassohn

Lehre vom Canon und von der Fuge

Lebensdaten: 1831–1902

Titel: Die Lehre vom Canon und von der Fuge

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1884

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 206 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Leipzig ²1898 [durch einen Anh. erw.] • Leipzig ³1913

Nachdem Jadassohn schon im *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig 1883) den Kontrapunkt als Ziel der Ausbildung definiert hatte, setzt die ein Jahr später erschienene *Lehre vom Canon und von der Fuge* den Schlusspunkt hinter die Reihe der *Lehre vom reinen Satz*. Wer »Nutzen und Belehrung« daraus ziehen wolle, müsse »zuvor die Studien in der Harmonie, im einfachen und doppelten Contrapunkte und im mehr als vierstimmigen Satze gründlich absolviert haben« (S. III). Jadassohn sieht sich veranlasst, jenen angestrebten Nutzen zu begründen. Immerhin werde »diese contrapunktische Kunstform von den Componisten der Gegenwart

verhältnissmässig nur wenig und selten gebraucht«; nur »in Compositionen für Orgel oder in den Chören von Oratorien und Psalmen« sei die Fuge noch gängig (ebd.). Aber sie sei nicht überholt. Den Nutzen der Studien differenziert er vielmehr für Laien, ausübende Musiker und angehende Komponisten. Ersteren eröffnen sie den »tieferen Einblick in die klassischen Werke Bach's, Händel's und anderer bedeutender Meister der Vergangenheit« (ebd.). Jadassohn bezieht sich damit auf die Theorie des Hörens, die sein *Lehrbuch der Harmonie* skizziert hatte: Wahres Erfassen von Musik setze Kenntnis ihrer Struktur voraus, sodass »das eingehende Verständnis den Genuss am Kunstwerke sehr wesentlich erhöht« (S. III f.). Ein ausübender Musiker würde »umsomehr befähigt [...], eine Kunstschöpfung richtig zu interpretiren und wiederzugeben, jemehr er ihr eigentliches Wesen erkennen gelernt hat« (S. IV). Für Komponisten sei die Fugenlehre ohnehin unabdingbar, da »durch die Arbeiten im strengen Stile der Sinn für polyphone Combinationen erweckt und gestärkt« werde – mit Nutzen für die Gegenwart, denn diese Kenntnisse seien »in grössern, weiter ausgeführten Compositionen, als Sonaten, Symphonien etc. gar nicht zu entbehren« (ebd.).

Zum Inhalt • Anders als im *Lehrbuch der Harmonie* verzichtet Jadassohn weithin auf den Nachweis seiner Neuerungen in Didaktik und Inhalt. Polemische Auseinandersetzungen mit der Literatur sucht man in der *Lehre vom Canon und von der Fuge* vergebens. Gleichwohl werden am Beginn wiederum Weichen gestellt, diesmal in der Fortführung des Vorworts zur Legitimation des Stoffes. Jadassohn zeigt sich bemüht, all das am Canon herauszuarbeiten, was das Konstruktive übersteigt. Von Anfang an sondert er »die Nachahmung in der Vergrösserung und in der Verkleinerung« aus: »Wir würden sonst auf ein Gebiet gerathen, wo der berechnende Kunstverstand Alles, die schöpferische Phantasie Nichts mehr zu thun hat« (S. 3). Zwar gibt er kurz danach doch einige Hinweise dazu (S. 21 ff.), nur um mit Krebskanons einen neuen kunstfernen Bereich zu nennen: »Man überlasse dergleichen unnütze Spielereien dem müssiggängerischen Scharfsinne von Leuten, die nicht befähigt genug sind, um in der Kunst etwas wirklich Lebensfähiges hervorbringen zu können« (S. 23).

Diese Legitimation contrapunktischer Satztechniken bildet den Subtext des Buches. Was immer »ausserordentliche Wirkungen« (S. 24) hervorbringt, stellt Jadassohn begeistert vor. »Künstelei« ist verpönt. Damit versucht er den Kontrapunkt als musikalische Grundlage zu restituieren. Seine Beispiele reichen von Johann Sebastian Bach bis Moritz Hauptmann, dessen »in grösster Vollendung« (S. 27, Anm. in der Fußnote) komponierte Spiegelkanons er besonders lobt. Ebenso auffällig ist, was er dagegen nicht nennt. Carl Friedrich Weitzmanns *Räthsel für das Piano-*

forte (Berlin 1860) erachtet er offenbar als Erzeugnisse reiner Konstruktivität und übergeht sie mit Stillschweigen: Derlei »Schlüsselcanons« verwirft er pauschal als »Künstelei« (S. 60 f.). Seine eigenen Kompositionen dienen hingegen als ausgiebig zitiertes Anschauungsmaterial (S. 45–52 und öfter).

In der Fugenlehre (Kap. VI–XVI) ist es nicht anders: »Die Tatsache, dass *alle hervorragenden* Componisten der Vergangenheit und der Gegenwart sich in eingehendster Weise mit Arbeiten auf diesem Gebiete beschäftigt haben, beweist zur Genüge, dass das ernsthafte Studium der Fuge für jeden musikalischen Autor unerlässlich ist« (S. 76). So sind die Lehrinhalte (Thema, reale und tonale Beantwortung, Kontrapunkt, Zwischenspiel, Engführungen) mit Blick auf den modernen Tonfall geschrieben; außer Bach werden auch August Alexander Klengels Fugen immer wieder als Exempla genannt (ausführlich auf S. 126). Sonst bietet der Stoff nicht viel anderes als bei Ernst Friedrich Richter. Nach und nach werden Zwei-, Drei-, Vier- und Mehrstimmigkeit, Doppel- und Tripelfugen beschrieben, jedoch immer mit Ausblicken auf Kompositionen der Neuzeit von Jadassohn, Klengel, Franz Lachner (S. 180) und Felix Mendelssohn Bartholdy (S. 177). Letztlich gerät die Lehre der Fuge in der Dramaturgie von Jadassohns drei Unterweisungen zum Beginn der Komposition: »Wir wollen [...] die Composition einer Fuge durchaus nicht zu einer trocknen contrapunktischen Studie machen. Mit der Composition der Fuge beginnt der Übergang zur freien Composition. Alle contrapunktischen Künste sollen hier nur als Mittel angewendet werden, mit denen die schöpferische Phantasie leicht und sicher schalten und walten kann, wie es ihr für ihre höheren Zwecke geeignet erscheint« (S. 189 f.).

Kommentar • »Grade der Umstand, dass die meisten dieser Werke der weltlichen Musik angehören, dass wir ganz modernen musikalischen Inhalt in ihnen finden, beweist zur Genüge, dass die strengste, die gebundenste und sprödeste aller contrapunktischen Kunstformen, der Canon, sich vollkommen für den musikalischen Gefühlsausdruck geeignet zeigt, sobald der Autor diesen Stil so sicher beherrscht, dass er sich seiner frei und ungezwungen bedienen kann« (S. 72): Jadassohn verfolgt mit seiner Lehre von 1884 mithin zwei Ziele. Es geht zum einen um satztechnische Unterweisung, zum anderen um eine Apologie von Kanon und Fuge. Hinweise auf die Aktualität der contrapunktischen Satztechnik durchziehen das Buch in einem Ausmaß, das erkennen lässt, wie unbedingt Jadassohn seine Leser von deren Nutzen für die Musik seiner Zeit überzeugen möchte. Die *Lehre vom reinen Satz*, die als Erneuerung von Didaktik und Systematisierung der Theorie begann, endet insofern mit einer Proklamation: Ausdruck auch der persönlichen Vorlieben des Autors,

für welche die außerordentlich vielen Anschauungsbeispiele eigener Provenienz bürgen.

Literatur B. Hiltner-Henneberg, Salomon Jadassohn. Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger jüdischen Musiker des 19. Jahrhunderts, Lpz. 1995 • G. Schröder, Mendelssohn als Modell für Kompositionsschüler, Lpz. 28. 10. 2010, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-61662>> • C. Hust, Legitimation aus Historie und Systematik. Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit, in: Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit. Kgr.Ber. Coburg 2011, hrsg. von H. Loos, Lpz. 2012, 301–321

Christoph Hust

Leoš Janáček

Harmonielehre

Lebensdaten: 1854–1928

Titel: Úplná nauka o harmonii (Vollständige Harmonielehre)

Erscheinungsort und -jahr: Brünn ²1920

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 355 S., tschechisch

Quellen / Drucke: Erstdruck: 2 Bde., Brünn 1912/13 • Editionen: Hudebně teoretické dílo [Das musiktheoretische Werk], Bd. 2: Studie. Úplná nauka o harmonii, hrsg. von Z. Blažek, Prag 1974, 169–328 • Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví [Das theoretische Werk (1877–1927). Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse], in: Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka [Kritische Gesamtausgabe der Werke Leoš Janáček], R 1, Bd. 2.1, hrsg. von L. Faltus u. a., Brünn 2007, 459–661 • Übersetzung: Vollständige Harmonielehre, übs. und kommentiert von K. Lücker, Berlin 2011

Janáček's Schriften gelten als zumeist kryptische Äußerungen eines Komponisten, der einen sehr fragmentierten, impulsiven Sprachstil pflegte, dabei ebenso unorthodox wie kreativ mit der überlieferten Terminologie umging und es vermied, seine selbst geschaffenen Begriffe durch klare Definitionen verständlich zu machen. Dieses Urteil trifft nicht nur seine literarischen Texte, sondern auch seine Schriften zur Musiktheorie. Es hat die Rezeption seines theoretischen und ästhetischen Denkens behindert.

Seit 1877 hat Janáček regelmäßig Artikel zur Musiktheorie veröffentlicht. Die *Vollständige Harmonielehre* ist sein musiktheoretisches Hauptwerk, in dem aber längst nicht alle Themen behandelt werden, mit denen er sich befasst hat. Das Lehrbuch ist in drei Hauptteile (I. »Von den Verbindungen der Zusammenklänge«; II. »Die Durchdringung der Zusammenklänge. Taktarten« und III. »Hemmende Verbindungen. Entwicklung der Melodie«) unterteilt. 1920 erschien es in einer zweiten, überarbeiteten Ausgabe, deren wichtigste Neuerung die Verbindung seiner Theorie mit Wilhelm Wundts *Grundzügen der physiologischen Psychologie* (Leipzig 1874 [3 Bde., Leipzig ⁶1908–1911]) ist.

Janáček war überzeugt, dass harmonische Zusammenklänge durch die Wahrnehmung im Bewusstsein konstituiert werden (dt. Nachweise hier und im Folgenden zit. nach Lückner 2011, S. 479; orig. S. 340). Durch die experimentelle Psychologie Wundts, die auf die Erforschung von Wahrnehmungsvorgängen ausgerichtet war, fand er sich in seinen Annahmen bestätigt (S. 150; orig. S. VIII). In der *Vollständigen Harmonielehre* schlägt sich dies in einigen terminologischen Angleichungen und gelegentlichen Verweisen auf Wundts Buch nieder. Der Bezug auf Wundt verdeckt jedoch eine wahrscheinlich viel wichtigere Quelle, nämlich die Psychologie Johann Friedrich Herbarts, den Janáček zwar niemals nennt, dessen Überlegungen und Begrifflichkeit aber tiefe Spuren in Janáčeks Texten hinterlassen haben (vgl. Lückner 2011, S. 84 ff.).

In seinen Schriften betont Janáček stets, dass Musik die höchst mögliche Ausdrucksintensität erreichen muss, um eindringliche Wirkungen hervorzurufen. Die Ausgangsfrage der *Vollständigen Harmonielehre* lautet deshalb, welche musikalischen Kräfte am Werk sein müssen, damit »der Akkord einer Komposition sich dem Geist aufdrängt, hineinfällt, ihn anfliegt, in die Seele einschlägt, uns gefrieren lässt, uns das Blut ins Gesicht und Hitze in die Adern treibt« (S. 142; orig. S. I). Auf alten Konventionen beruhende Regeln konnten ihm dazu nicht dienen; deshalb bietet er in seinem Buch auch keine an.

Zum Inhalt • Mit großer Konsequenz verabschiedet Janáček die herkömmliche Terminologie. Er schafft einige Begriffe völlig neu, andere übersetzt er ins Tschechische und versieht sie mit neuen Konzepten (Lückner 2011, S. 51 ff.). Ein Beispiel dafür ist der Terminus »Akkord«, den Janáček durch den Begriff »Zusammenklang« (»souzvuk«) ersetzt. Dieser entsteht, so Janáček, nicht durch das reale Hören gleichzeitig erklingender Töne, sondern bildet sich »als Vorstellung im Bewusstsein« (ebd., S. 97): »Die Bestandteile einer starken Vorstellung des Zusammenklangs [...] sammeln sich doch, vervollständigen sich zu einem Zusammenklang« (S. 145; orig. S. III). Sammeln und Vervollständigen sind Leistungen des Bewusstseins. Durch sie können auch nacheinander oder unterschiedlich lang erklingende Töne, selbst wenn sie in verschiedenen harmonischen Zusammenhängen stehen, zu einem Zusammenklang verbunden werden.

Im 1. Teil behandelt Janáček die Frage, was Zusammenklänge so miteinander verbindet, dass sie aufeinander bezogen gehört werden. Er geht davon aus, dass jeder real erklangene und gehörte Ton nach seinem Verklängen noch im Gedächtnis präsent bleibt. Dies bezeichnet er als »empfundene« und »nachempfundene Form des Tons« (»pocitová [a] pacitová forma tónu«) bzw. als »Empfindung« (»pocit«) und »Nachempfindung« (»pacit«) (S. 152; orig.

S. 1). Zwei Töne sind umso fester miteinander verbunden, je enger sie aufeinander folgen. Ideal ist es, »wenn der neue Ton in die Nachempfindung des vorhergehenden Tons einfällt« (S. 155; orig. S. 4). Als Dauer der Nachempfindung gibt er drei Zehntelsekunden an. Doch reißt die Verbindung auch dann nicht ab, wenn der Abstand größer ist und man die Töne nicht mehr »im Geist vergleichen kann; auch das Band der bloßen Erinnerung genügt« (S. 154; orig. S. 3).

Das Ineinandergreifen von empfundenen und nachempfundene Tönen bezeichnet Janáček als »Verflechtung« (S. 157; »spletna«, S. 6). Um das Phänomen zu veranschaulichen, notiert er es wie folgt:

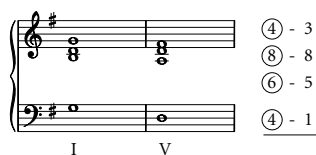


Nbsp. 1: L. Janáček, Verflechtung von empfundenen und nachempfundene Tönen, *Harmonielehre*, 1920, S. 6 (Lückner 2001, S. 157)

Der Verflechtung steht als umgekehrter Vorgang die »Entflechtung« (S. 158; »rozuzlení«, S. 7) gegenüber. Zusammen bilden sie die beiden Phasen der »Verbindungsform« (S. 183; »spojovací forma«, S. 33) der Zusammenklänge. Sie verbinden die Töne nicht nur innerhalb derselben Stimme, sondern stellen – und dies ist eine wichtige Vorstellung für Janáček – ein Verhältnis zwischen den Tönen des ersten Zusammenklangs und dem Grundton des zweiten her. In der Entflechtung vollzieht sich dann »die Befreiung des zweiten Zusammenklangs von den nachempfundene Tönen des ersten« (S. 166; orig. S. 15). Sie bewirkt den »Glanz von Schönheit« und prägt den »Charakter einer Verbindung von Zusammenklängen« (ebd.).

Verflechtung und Entflechtung finden ihre Entsprechung in zwei Intervallen. Das erste betrachtet Janáček als »rückwirkendes Intervall« (S. 167; »zpětný interval«, S. 15), denn es verbindet, rückwärts gedacht, den Grundton des zweiten Zusammenklangs mit den einzelnen nachempfundene Tönen des ersten. Das zweite Intervall ist das der Entflechtung, also das nach dem Verklängen der nachempfundene Töne verbleibende Intervall zwischen dem Grundton des zweiten Zusammenklangs und seinen Einzeltönen. Janáček notiert dies in der in Nbsp. 2 gezeigten Form.

Die zwischen den acht Intervallen der Verflechtung und Entflechtung bestehenden verschiedenen Grade von Dissonanz und Konsonanz bestimmen den Charakter der Verbindung und ihre »Affektverläufe« (S. 168; »průběhy afektů«, S. 17). Diese sind der ästhetisch wirksame Teil der Verbindungsformen. Janáček beschreibt vier Affektverläufe, denn mehr seien für die Theorie nicht nötig: Ist das Intervall der Verflechtung konsonanter als das der Entflechtung, spricht er von einer »Störung« (S. 183; »vzruch«, S. 33). Verändert sich das Intervall gar nicht, ist es eine »Ver-



Nbsp. 2: L. Janáček, Verflechtung und Entflechtung beim Übergang von I zu V, *Harmonielehre*, 1920, S. 15 ff. (Lücker 2001, S. 167 ff.). Die Zahlen im Kreis zeigen die Intervalle der Verflechtung, die Zahlen ohne Kreis die Intervalle der Entflechtung; die Bass-Form ist unterstrichen. Die Zahlenfolgen sind mit folgender Erläuterung versehen: 4–3: »eine Quarte gestört durch eine Terz.«, 8–8: »eine verstärkte Oktave.«, 6–5: »eine Sexte versöhnt durch die Quinte.«, 4–1: »eine Quarte, ausgetauscht durch eine Prime.«

stärkung« (ebd.; »sesílení«). Eine »Versöhnung« (»smír«) entsteht, wenn das Intervall der Verflechtung dissonant ist als das der Entflechtung. Sind Konsonanz und Dissonanz annähernd gleich, handelt es sich bloß um einen »Austausch« (ebd.; »záměna«).

Die Verbindungsformen sind die Basis seiner Harmonielehre. Mit ihnen beschreibt er alle Akkordverbindungen. Da Janáček davon ausgeht, dass grundsätzlich jeder Zusammenklang auf jeden anderen folgen und jedes Intervall von jedem beliebigen anderen entflochten werden kann, sind dies sehr viele. Denn »die Vollständigkeit des harmonischen Lebens erfordert alle Zusammenklänge auf allen Stufen« (S. 326; orig. S. 179). Ziel seiner Lehren ist es, »zur vollen Freiheit der harmonischen Verbindungen« (S. 185; orig. S. 36) zu gelangen und »beim Komponisten einen eigenen harmonischen Ausdruck [zu] wecken« (S. 270; orig. S. 123).

Im 2. Teil stellt Janáček seine Theorie des »sčasování« (»Zeitgestaltung«) vor, also seine Rhythmusehre. Sie ist Teil der Harmonielehre, weil »zur vollständigen Beschreibung des Harmonischen« seiner Meinung nach »auch die Berücksichtigung ihrer Zeitgestalt [sčasovka] gehört« (S. 107). Er beginnt mit der Erklärung der »melodischen Dissonanz« (»melodické dissonance«), also Tönen, die zu einem Zusammenklang hinzutreten und ihn, so Janáček, »verdichten« (S. 357; »zhušťovací tóny«, S. 213). Er meint damit Vorhalte, Durchgangs- und Wechseltöne. Gemeinsam mit dem ursprünglichen Dreiklang – dem »harmonischen Boden« (S. 359; »harmonická půda«, S. 216) – ergeben sie den »resultierenden Zusammenklang« (ebd.; »výsledný souzvuk«, S. 215). Dies ist kein statischer Klang, sondern, dank der melodischen Dissonanz, eine bewegte Einheit und damit die Zelle rhythmischer Vorgänge. Sie besteht aus zwei Schichten: Die melodische Dissonanz lässt eine »zeitliche Bewegung« entstehen, die Janáček »Gleichmaß der schwereren – leichteren Zeitwerte« (S. 322; »Rovnost těžší – lehčí doby«, S. 175) nennt. Damit ersetzt er den herkömmlichen Begriff des Metrums (S. 108). Sie bewegt sich über der zweiten

Schicht, dem »ungeteilten Zeitwert« (S. 362; orig. S. 218) der anderen Töne des zugrunde liegenden Zusammenklangs. Diesen ungeteilten Zeitwert nennt Janáček, in Analogie zum harmonischen Boden, »Boden der Zeitgestaltung« (S. 323; »dno sčasovací«, S. 175). Das kleine Bewegungsmoment, das der melodischen Dissonanz entspringt, stellt Janáček in Relation sowohl zum harmonischen Boden als auch zum Boden der Zeitgestaltung. Aus dem ersten Verhältnis ergeben sich der »Begriff« (S. 322; orig. S. 175) und das »Wesen des Takts« (S. 362; orig. S. 218) als harmonisch-rhythmischer Einheit. Dem zweiten entspringt »der Eindruck des Tempos, der Geschwindigkeit« (ebd.); außerdem »zeugt [es] das zeitgestaltende Leben und die Zeitgestalt« (S. 323; orig. S. 175).

Kommentar • Janáčeks *Harmonielehre* hat kaum positive Resonanz gefunden. Als er im September 1920 das aus der Orgelschule hervorgegangene Konservatorium verließ, wurde sein Buch vom Lehrerkollegium sofort aus dem Lehrplan genommen (Lücker 2011, S. 30). Bedenkt man, dass Janáček persönlich mehrere Studentengenerationen in seiner Theorie unterrichtet hat, fällt die geringe Wirkung umso stärker auf. Offensichtlich war Alois Hába in den 1920er-Jahren der Einzige, der erkannte, dass Janáček einen Weg zu harmonischer Freiheit bahnen wollte und dass dieser Weg mehr als nur eine individuelle Lösung war (vgl. ebd., S. 30 f.). Seit den 1990er-Jahren hat eine intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Janáčeks Theorie begonnen (ebd., S. 28 f.), bei der sein intellektueller Hintergrund beleuchtet und sein Denken in einen wissenschaftshistorischen Kontext eingeordnet werden konnte (ausführlich dazu ebd., S. 85–96, 54–72).

Literatur J. Kulka, Leoš Janáček's Aesthetic Thinking, übers. von E. Horová, Prag 1990 • M. Beckerman, Janáček as Theorist, Stuyvesant 1994 • L. Janáček. Die frühen Schriften 1884–1888. Grundlegung einer Musiktheorie, übers. und kommentiert von K. Lücker, Ffm. 2006 • K. Lücker, »Der Weg ins Bewußtsein«. Zur Lektüre und Übersetzung musiktheoretischer Texte von Janáček, in: Leoš Janáček. Création et culture européenne. Kgr.Ber. Paris 2008, hrsg. von B. Banoun, L. Stránská und J.-J. Velly, P. 2011, 85–96

Marion Recknagel

Boleslaw Leopoldowitsch Jaworski Bau der musikalischen Sprache

Lebensdaten: 1877–1942

Titel: Строение музыкальной речи. Материалы и заметки (Stroenie muzykal'noj reči. Materialy i zametki; Der Bau der musikalischen Sprache. Materialien und Aufzeichnungen)

Erscheinungsort und -jahr: Moskau 1908 (Tle. I, II und III, Abt. I), Moskau [1910/11] (Tl. III, Abt. II)

Textart, Umfang, Sprache: Buch in 4 Teilen, 56 S. (Tl. I), 24 S. (Tl. II), 8 S. (Tl. III, Abt. I), 12 S. (Tl. III, Abt. II), russ.

Die Schrift *Der Bau der musikalischen Sprache* stellt den Versuch dar, umfassende Prinzipien sowohl im Hinblick auf den Aufbau von Tonsystemen zu formulieren als auch Zusammenhänge zwischen Rhythmus, Metrik und Form aufzuzeigen. Eine Besonderheit des recht knapp gehaltenen Buches besteht darin, dass hier traditionelle Auffassungen der Musiktheorie, wie die über Tonalität oder tonale Zentren, mit der systematischen Entwicklung künstlicher Tonsysteme, die nur noch eine geringe Nähe zum traditionellen Dur-Moll-System aufweisen, verknüpft werden. Jaworski verfährt dabei weniger deskriptiv als normativ: Es geht ihm um die Entfaltung von Grundbedingungen oder Gesetzen der musikalischen Sprache. Was hier zum ersten Mal von ihm formuliert wurde, hat Jaworski in späteren Arbeiten dann als »Theorie des ›lad‹-Rhythmus« (hier als System der Tonbeziehungen weniger auf den Rhythmus als auf Melodie und Harmonie bezogen) zusammengefasst.

Zum Inhalt • In Teil I des Buches (»Der Klangbereich der musikalischen Sprache«) definiert Jaworski die Grundbegriffe seiner Theorie: Klangsprache, musikalischer Ton und seine Haupteigenschaften, Grundlagen der zeitlichen Organisation der Musik (Periodizität und Symmetrie, arithmetische und geometrische Progressionen u. a.), Tritonus-Tonsysteme als primäres Element des sogenannten »lad« (d. h. der tonalen Systeme) und der »lad«-Formen, die auf ihrer Basis gebildet werden. Gemäß Jaworski sind alle Eigenschaften des musikalischen Tons – Tonhöhe, Klangfarbe, Länge bzw. Diskontinuität, Dynamik, Artikulationsart – relativ, weil das einzige Kriterium für deren Beurteilung der Eindruck des Hörers darstellt. In Analogie dazu wird als primäres Element der musikalischen Sprache nicht der einzelne Ton, sondern »die Beziehung zwischen den Tönen« betrachtet (Tl. I, S. 5). (Das Wort »Beziehung« wird in diesem Kontext synonym für das Wort »Intervall« verwendet.) Nach Jaworski stellt dabei der Tritonus eine universelle, für die Musik aller Zeiten systembildende »Beziehung« dar: »Die Beziehung von sechs Halbtönen ist unbeständig, nach einer Auflösung durch die entgegengesetzte (sich annähernde oder auseinandergehende) Bewegung in die nächste beständige Beziehung strebend« (ebd.) – der Tritonus besitzt mithin ein doppeltes Auflösungsbestreben entweder in die große Terz oder die kleine Sexte. Eine solche Fortschreitung »verknüpfter« (d. h. durch die Gravitation miteinander verbundener) Töne bildet das einfache Tritonus-System, in dem z. B. das Intervall *h-f* sich in die Terz *c-e* und das Intervall *f-h* in die Sexte *e-c* auflöst.

Zwei einfache Tritonus-Systeme im Abstand eines Halbtones, die so miteinander verbunden sind, dass der untere beständige Ton (der untere Ton der Terz) des ersten Systems mit dem unteren unbeständigen Ton (der unteren Note des Tritonus) des zweiten Systems und der

obere beständige Ton des zweiten Systems mit dem oberen unbeständigen Ton des ersten zusammentreffen, bilden das doppelte Tritonus-System.



Nbsp. 1: B. L. Jaworski, Doppeltes Tritonus-System in seiner Grundform

Wenn die beständigen Töne von zwei oder drei Tritonus-Systemen zusammentreffen bzw. sich im Abstand eines Tritonus befinden, so ist es möglich, auf der Basis dieser Systeme einen »lad« zu bilden. Jaworski analysiert verschiedenste Kombinationen der Tritonus-Systeme und kommt zur Schlussfolgerung, dass neben dem herkömmlichen Dur und Moll außerdem der übermäßige, verminderte, wechselnde Modus (»lad«), Dur-Moll und Modi auf dissonanter Basis existieren: In jedem System ergeben sich dann Subsysteme mit einer unterschiedlichen Anzahl von Tönen. So unterscheidet Jaworski fünf verschiedene Dur-Systeme, die neun Töne oder jeweils acht oder sieben Töne umfassen. In C-Dur besteht das neuntönige System aus dem C-Dur-Dreiklang sowie den Tritoni *h-f*, *d-as*, *dis-a* (die kleine Terz *e-g* wird durch zwei Tritoni erreicht), sodass die Leiter *c-d-dis-e-f-g-as-a-h* entsteht. Die übrigen vier Formen sind Teilmengen (C-Dur-Dreiklang plus ein Teil der übrigen Töne). Analoges gilt für Moll. Beim übermäßigen Modus bildet ein übermäßiger Dreiklang (etwa *c-e-gis*) die Basis, wobei im vollständigen Modus zu jeder großen Terz ein Tritonus gebildet wird (also *h-f*, *dis-a*, *fisis-des*), sodass eine neuntönige Leiter entsteht. Im vollständigen verminderten Modus, der auf einem verminderten Dreiklang und (wegen der kleinen Terzen) auf je zwei Tritoni beruht, kommt es zur chromatischen Skala. Als wechselnder Modus wird die Kombination von Moll und Dur bezeichnet (etwa als beständige Töne der Klang *a-c-e-g*), Dur-Moll ist die Mischung von Dur und Moll über demselben Grundton (etwa *c-es-e-g*), während Modi auf dissonanter Basis Ausschnitte aus der Ganztonleiter zugrunde liegen.

Jaworski geht somit davon aus, dass es Modi gibt, deren beständige Zusammenklänge dissonieren, in einigen Fällen können sie sogar nicht in Terzen angeordnet werden (wie bei den Modi auf dissonanter Basis). Zur Bestätigung seiner Theorie verweist Jaworski auf das Schaffen von Franz Liszt, Richard Wagner, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns, Michail Iwanowitsch Glinka, Nikolai Rimsky-Korsakow und Alexander Skrjabin (Tl. I, S. 22).

Teil II des Buches (»Die System- und ›lad‹-Gravitation in der Zeit – die Intonation [Wendung]«) ist der sogenannten Intonation in der Musik gewidmet und beginnt mit ihrer Definition: »Die kleinste Klangform in der Zeit ist

eine *Zusammenstellung* von zwei ihrer Gravitation nach verschiedenen Tönen [...] eines Tritonus-Systems – die *Intonation*«. Gerade sie bestimmt nach Jaworski die Ausdruckskraft der musikalischen Sprache, gibt ihren Sinn und den Charakter wieder (Tl. II, S. 4). Die darauffolgende Darlegung ist der Theorie und der Systematik von Intonationen gewidmet. Die Intonationen werden in ein- und zweiteilige gegliedert (bei den ersten wirkt nur eine der Funktionen – die Unbeständigkeit oder die Beständigkeit –, bei den zweiten beide). Im Zusammenhang mit der zweiteiligen Intonation werden die Begriffe »predikt« (der anfängliche, vorbereitende Teil der Intonation) und »ikt« (der abschließende Teil) eingeführt. (Der Terminus »ikt« [lat. ictus: der Stoß] ist der Literaturwissenschaft entlehnt.) Wichtig ist die Schlussfolgerung Jaworskis über den Zusammenhang zwischen dem metrischen und dem tonalen (»lad«) Parameter der Intonation: »Die Beständigkeit oder Unbeständigkeit einer Intonation bekommt einen stärker ausgeprägten Charakter in Abhängigkeit vom metrischen Verhältnis zwischen dem »predikt« und »ikt«. Wenn beide Teile der Intonation gleich lang sind, hat die Intonation einen ruhigen, fließenden Charakter; wenn der eine Teil metrisch länger ist als der andere, so ändert sich die Bedeutung der Intonation« in Richtung der Verstärkung der Unbeständigkeit oder Beständigkeit (Tl. II, S. 8).

Gegenstand von Teil III des Buches (»Die zusammenhängende Klangform in der Zeit«) sind die Gesetzmäßigkeiten des Baus einer zusammenhängenden Klangform, unter denen das Gleichgewicht zwischen der Beständigkeit und Unbeständigkeit, die funktionelle Subordination der Elemente und die Periodizität der metrischen Organisation besonders hervorzuheben sind. Als Basis jeglicher Form bezeichnet Jaworski die (periodische oder symmetrische) »*Zusammenstellung* [...] der Beständigkeit und Unbeständigkeit« (Tl. III, Abt. I, S. 4), die zu einem summierenden Resultat führt. Als Mittel für die »lückenlose Verknüpfung der einzelnen tonal-beständigen zusammenhängenden Ganzen« wird »die Überlagerung des Anfangs eines Formteils mit dem Ende des vorherigen« vorgeschlagen (ebd., S. 6), bei der vor dem Abschluss eines beständigen Formteils ein anderer beginnt.

Die Untersuchung Jaworskis wurde unvollständig veröffentlicht. Gemäß den Inhaltsverzeichnissen der Teile II und III des Buches sind von den geplanten zehn Kapiteln des zweiten Teils nur die ersten vier gedruckt worden (Kap. I: »Die einfachen und abgeleiteten Intonationen«, Kap. II: »Das Metrum und der Rhythmus in der Intonation«, Kap. III: »Die klangliche Seite der Intonation – Intonationen der Tritonus-Systeme: die zweiteiligen (ein- und mehrfache) und die einteiligen«, Kap. IV: »Die intersystemischen »lad«-Intonationen«). Von den sieben Abteilungen

des III. Teils wurde zunächst nur die I. Abteilung gedruckt (sie besteht aus sieben Kapiteln). Der Inhalt des Textes, der in der II. Abteilung des III. Buches publiziert wurde – sie erschien im Jurgenson-Verlag einige Jahre später als die übrigen Teile der Schrift unter dem Titel *Das eintonale zusammenhängende Ganze* –, ist keine direkte Fortsetzung der Darlegung der Theorie, die in vorhergehenden Kapiteln behandelt wurde. Dieser Abschnitt stellt eine selbstständige Untersuchung dar und beinhaltet einen kurzen Exkurs, in dem die Musikgeschichte von Josquin Desprez bis Liszt durch das Prisma der Theorie Jaworskis betrachtet wird.

Kommentar • Durch die Veröffentlichung von *Der Bau der musikalischen Sprache* übte Jaworskis Theorie v. a. zwischen der Mitte der 1910er- und dem Beginn der 1930er-Jahre großen Einfluss auf das musiktheoretische Denken in Russland und der UdSSR aus. Musikwissenschaftler wie Boris Wladimirowitsch Assafjew, Komponisten wie Sergei Wladimirowitsch Protopopow und Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski, Kunsthistoriker wie Alexander Georgijewitsch Gabritschewski sowie Politiker und Kunsthistoriker wie Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski haben sich ausgiebig mit den Prämissen und Ergebnissen der Schrift befasst. Jaworskis Begriffe wie »Intonation der musikalischen Rede«, »predikt«, »wechselnder« und »verminderter« Modus haben sich innerhalb der russischen Musikwissenschaft so sehr eingebürgert, dass auf die Nennung des Namens Jaworski sogar verzichtet wird.

Literatur S. Протопопов, Элементы строения музыкальной речи [Die Bauelemente der musikalischen Sprache], 2 Bde., hrsg. von B. Jaworski, M. 1930/31 • B. Jaworski, Статьи, воспоминания, переписка [Aufsätze, Erinnerungen, Briefw.], hrsg. von D. D. Schostakowitsch, M. 1972 • A. Wehrmeyer, Studien zum russischen Musikdenken um 1920, Ffm. 1991, 95–138 [bes. Kap. V. »Zwischen abstrakter Rationalität und vitalistischem Irrationalismus. B. Jaworskis Theorie des »Lad«-Rhythmus«] • R. E. Bertschenkound und L. O. Akopjan, Интегрирующая концепция. теория ладового ритма Яворского [Die integrierende Konzeption. Die Theorie des »lad«-Rhythmus von Jaworski], in: История русской музыки [Die Geschichte der russischen Musik], Bd. 10b: 1890–1917, hrsg. von J. V. Keldyš, M. 2004, 504–507 • J. N. Cholopow, Ладовая теория Б.Л. Яворского [Die »lad«-Theorie B. L. Jaworskis], in: Музыкально-теоретические системы [Musiktheoretische Systeme], hrsg. von dems. u. a., M. 2006, 375–394 • O. Bobrik, Boleslaw Jaworskij su Leonardo da Vinci. Concedendo l'infinità del movimento, in: Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo, hrsg. von R. Nanni und N. P. Podzemskaja, Mld. 2012, 327–361

Olesya Bobrik

Hanns Jelinek

Anleitung zur Zwölftonkomposition

Lebensdaten: 1901–1969

Titel: Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu ›Zwölftonwerk‹ op. 15. 1. Teil: Allgemeines und Vertikale Dodekaphonik (Anhang: Tabellen und Kompositionsbeispiele), 2. Teil: Horizontale Dodekaphonik, Kombinationen und Ableitungen (Anhang: Tabellen und Kompositionsbeispiele von Schoenberg, Webern und Jelinek)

Erscheinungsort und -jahr: Wien, Zürich und London 1952 (Tl. 1) und 1958 (Tl. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 106 S. (Tl. 1), 133 S. (Tl. 2) [durchlaufende Paginierung], dt.

Quellen/Drucke: Separat publizierte Anhänge: 13 und 28 Einzelblätter [Erscheinungsort und -jahr: o. A.] • Neudruck: Wien 2¹⁹⁶⁷ [rev. Aufl.] • Übersetzung: Uvedení do dodekafonické skladyb, übers. von E. Herzog, Prag 1967 [tschechisch]

Hanns Jelineks *Anleitung zur Zwölftonkomposition* gehört zusammen mit den Publikationen Herbert Eimerts zu den einflussreichsten deutschsprachigen Zwölftonlehrwerken aus den 1950er-Jahren. Jelinek, 1901 in Wien geboren, nahm 1918 für kurze Zeit am »Seminar für Komposition« teil, das Schönberg zwischen 1917 und 1919 an den Schwarzwaldschen Schulanstalten Wien hielt, und hörte dort Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation und Analyse. Schönberg empfahl ihn seinem Schüler Alban Berg, der Jelinek daraufhin kurzzeitig privat unterrichtete (vgl. Wörner 2006, S. 279). Trotz dieser direkten Verbindung zum Schönbergkreis zu Beginn seiner Ausbildung stützt er sich rund 30 Jahre später in seiner *Anleitung* nicht allein auf Werke der Wiener Schule, um die Anwendung der Zwölftonmethode zu exemplifizieren. Wenngleich deren historische Bedeutung für die Grundidee des Verfahrens dabei außer Frage steht, nehmen eigene Kompositionen doch weitaus größeren Raum ein.

Zum Inhalt • Jelinek entfaltet sein didaktisches Konzept entlang verschiedener Typen von Zwölftonabläufen, beginnt nach einer physikalischen Legitimation der Relevanz der Zwölftonmethode (vgl. zur Problematisierung dieses Vorgehens Křenek 1954, S. 251) sowie einigen Vorbemerkungen allgemeiner Art mit übersichtlichen Reihenbehandlungen und dringt schrittweise zu komplexeren Tonsatzdispositionen vor. Denjenigen Grundtypus einfacher Bauart, dessen Betrachtung es erlaubt, sich »leichter mit zusätzlichen Problemen [zu] befassen, die allen Grundtypen gemeinsam sind« (Tl. 1, S. 33), nennt er »Vertikale Dodekaphonik«: gewissermaßen ein durchbrochener Satz einfacher Prägung, in dem »die Reihenfolge, die sich aus dem zeitlichen Nacheinander der Toneintritte in den verschiedenen Stimmen ergibt, eine Reihenform darstellt« (Tl. 1, S. 31), sodass das kompositorische Geschehen von jeweils nur einer Reihenform bestimmt wird. Die Folge einer solchen Schreibart ist

eine vergleichsweise simple Tonsatzfaktur und eine zugängliche formale Anlage. Jelinek demonstriert dies am dritten Satz von Anton Weberns Variationen op. 27 als »Beispiel einer lapidaren Verwendung des vertikalen Grundtypus während eines ganzen Satzes« (Anh. zu Tl. 1, Beil. XXII, S. 1), wohl die früheste Reihenanalyse des Werkes. Der elaboriertere Typus, die sogenannte »Horizontale Dodekaphonik«, liegt hingegen in einem Tonsatzgefüge vor, in dem »jede Stimme für sich eine Reihenform abspielt« (Tl. 1, S. 31), wodurch sich ein kontrapunktisch verdichteter Satz ergibt. Dieser Typ verlangt vom Komponisten die zeitgleiche Kontrolle von zwei oder mehr Reihenformen, und die Frage nach einem differenzierten Organisationsprinzip der Zusammenklänge stellt sich, wie Jelinek argumentiert, weitaus nachdrücklicher als in der vertikalen Variante (vgl. Tl. 1, S. 32). In diesem Punkt klingt bereits an, was Jelinek als zentralen Auftrag versteht: bei aller handlungsleitenden Normativität der Handwerksregeln einen qualitativen Kriterienkatalog zu entwerfen, der die adäquate Anwendung dieser Kodifizierung erlaubt, um zu einem musikalischen Werk zu gelangen, das ästhetischen Ansprüchen genügt (vgl. etwa Tl. 1, S. 82 ff.). Zwischen diesen beiden Typen liegt die »gebrochene Dodekaphonik« (Tl. 1, S. 32), die einen kontrapunktischen Tonsatz kennzeichnet, der aus dem simultanen Verlauf verschiedener Reihensegmente in mehreren Stimmen besteht.

Kommentar • Kritik an Jelineks didaktischem Konzept äußert bereits Ernst Křenek 1954 in seiner Rezension zum 1. Teil der *Anleitung*. Als Rechtfertigung, nicht mit der Darlegung der horizontalen Technik zu beginnen und auf dieser Grundlage die vertikale zu behandeln, sondern entgegengesetzt vorzugehen, führt Jelinek das Problem der Behandlung der Zusammenklänge an. Diese seien in der vertikalen »wenigstens zum Teil schon im Reihenablauf fundiert« (Tl. 1, S. 32). Hier verweist Křenek auf einen Denkfehler: »For if only one form of the row is used, the number of tones available at any given moment for harmonic combinations is smaller than if the necessary and desired tones can be drawn from several forms« (Křenek 1954, S. 254). Jelinek lässt in diesem Zusammenhang jedoch konkrete Handreichungen zu Beurteilungskategorien hinsichtlich der verschiedenen Zusammenklänge in posttonalem Kontext vermissen.

Auch an anderer Stelle antizipiert Jelinek mögliche Kritik und ist so gleich zu Beginn darum bemüht, sein Lehrbuch nicht als »allgemeine Kompositionslehre« darzustellen: Über deren Inhalte habe der »Benützer« (die aktionale Konnotation im Gegensatz zum primär passiv rezipierenden Leser ist durchaus intendiert) bereits im Vorfeld zu verfügen, »um auf zuverlässiger Grundlage weiterzubauen« (Tl. 1, S. 1). Jedoch handele es sich auch nicht um ein »Kompendium der Zwölftontechnik«, das erschöpfend das Ord-

nungsprinzip Dodekaphonie darstelle und in dem man »handlich zusammengebunden, alles findet, was irgend möglich ist« (Tl. 1, S. 3). Er versucht dieser (nicht ungerechtfertigten) Erwartung nach elementarer Theoriebildung zu entgegen, indem er sich auf die Ebene persönlicher, subjektiver Erfahrung zurückzieht, deren Vermittlung sein Buch dienen soll: »Es will [...] diejenigen Möglichkeiten zur Realisierung musikalischer Ideen vorführen, die der Verfasser im Verlaufe langjähriger Befassung mit Zwölftonreihen fand« (Tl. 1, S. 1). In diesem Sinne versteht Jelinek seine Anleitung ausdrücklich als Appendix zu seinem zwischen 1947 und 1952 erschienenen *Zwölftonwerk* op. 15, einer Sammlung von Klavier- und Kammermusik, die ihrerseits didaktisch gefasst ist, insofern die einzelnen Stücke den Komplexitätsgrad des Reihenprinzips sukzessive steigern und sich meistens jeweils einem bestimmten kompositionstechnischen Problem widmen. Daher eignet sich diese Sammlung von »Paradigmen für bestimmte Verwendungsmöglichkeiten innerhalb der Reihentechnik« (Tl. 1, S. 3) in besonderem Maße, ihr eine formulierte Anleitung zur Seite zu stellen, die der methodischen Vermittlung ihres Gegenstandes dient: der »Praxis der Zwölftonkomposition« (Tl. 1, S. 11). Dem verbreiteten Vorurteil der Unverständlichkeit, dem sich die nach wie vor wenig bekannte Zwölftonmethode ausgesetzt sah, tritt er mit der emphatischen Verbindung einer avancierten Kompositionsmethode mit traditionellen Gattungen und Formkonzeptionen entgegen.

Literatur H. Jelinek, Versuch über den Sinn der Verwendung von Zwölftonreihen, in: *Melos* 18, 1951, 252–254 • E. Křenek, Anleitung zur Zwölftonkomposition. By Hanns Jelinek, in: *MQ* 2, 1954, 250–256 • M. Saary, Dodekaphone Strukturen und traditionelle Verfahrensweisen in Hanns Jelineks Lehrwerk, demonstriert an der *Courante* op. 15/5, in: *Dodekaphonie in Österreich* nach 1945, hrsg. von G. Scholz, Wien 1988, 14–46 • F. Wörner, Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer), in: *Schachzüge Arnold Schönbergs. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen*. Kgr.Ber. Wien 2004, hrsg. von C. Meyer, Wien 2006, 274–292

Jo Wilhelm Siebert

Knud Jeppesen

Kontrapunkt

Lebensdaten: 1892–1974

Titel: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie
Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1956

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIII, 231 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstdruck: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni), Kopenhagen und Leipzig [1930] • Neudrucke: Kopenhagen 1946 [rev.], 41968 • Übersetzungen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, übs. von J. Schulz, Leipzig 1935, 1956

[rev.], 122009 • Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century, New York 1939 und London 1950, 1992 • Tokyo 1955 (jap.) • Bukarest 1967 (rumänisch) • Helsinki 1972 (finnisch) • Budapest 1975 (ungarisch) • Ljubljana 1975 (slowenisch) • Taipeh 1985 (chin.) • Athen 1991 (griech.)

Der Musikwissenschaftler und Komponist Knud Jeppesen wirkte in Kopenhagen als Organist wie auch als Lehrer am Konservatorium und hatte danach in den Jahren 1946 bis 1957 die erste Professur für Musikwissenschaft an der Universität Århus inne. 1922 wurde er an der Wiener Universität von Guido Adler zum Dr. phil. promoviert.

Grundlage des Buches *Kontrapunkt* bildete seine Dissertation *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig 1925), die ein für ihre Zeit einzigartiges und bahnbrechendes Beispiel wissenschaftlich basierter stilistischer Analyse eines abgegrenzten musikalischen Œuvres darstellte und die in der Nachfolge zahlreiche Theoretiker entscheidend beeinflusste.

Während die Dissertation ausschließlich »stilhistorische Zwecke« verfolgte, realisierte das Lehrbuch dagegen die »pädagogischen Konsequenzen« für die Kontrapunktheorie (S. VII).

Laut der Überschrift handelt es sich um ein Lehrbuch des »klassischen« vokalpolyphonen Kontrapunkts des 16. Jahrhunderts. Gelehrt werden jedoch v. a. der Stil und die satztechnischen Gesetzmäßigkeiten der kirchlichen Vokalpolyphonie Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525[?] bis 1594), was zu Anfang wie auch gegen Ende des Buches (S. XIII, 224) festgestellt und zwischendurch immer wieder hervorgehoben wird, etwa in Bemerkungen wie »alle melodischen Gesetze des Palestrina-Stils« oder »innerhalb der Normen des Stils« (S. 68 et passim). Obwohl das stilistische Normative auf diese Weise in der Musik eines einzelnen Komponisten personifiziert wird, haben diese Gesetze und Regeln – »eines so scharf abgegrenzten Stiles wie dem der Palestrina-Zeit« (S. 95) – laut Jeppesen auch für viele andere (kirchen-)musikalische Vokalwerke des 16. Jahrhunderts Gültigkeit. Der Palestrinastil wird demnach gleichsam zur musikalischen lingua franca der Periode ernannt.

Jeppesen anerkennt und bestätigt in seinem Buch die traditionelle, in theoretischen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts wurzelnde Gattungslehre, wie sie in Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) formuliert wurde. In dem Buch werden isolierte satztechnische Aspekte somit streng progressiv eingeübt. Was die Musik Palestrinas als Stilideal betrifft, distanziert sich Jeppesen von Fux – wie auch von »fast alle[n] neueren Lehrbücher[n], die auf Fux beruhen« –, da dieser laut Jeppesen »nur in ziemlich fernen Beziehungen zur Palestrina-Musik steht« (S. XII). Angesichts dessen, dass es sich ausdrücklich um ein Lehrbuch mit einer offenkundig pädagogischen Gestalt-

tung des Stoffs handelt, fällt auf, dass Jeppesen die intendierte Zielgruppe seiner Darstellung nirgends erwähnt.

Die verschiedenen Ausgaben und Übersetzungen des Buches zeichnen ein buntes Bild. Die einzige revidierte Ausgabe – bezeugt durch ein »Forord til 2. Udgave« (»Vorwort zur zweiten Ausgabe«) – erschien 1946 in dänischer Sprache. Dennoch nahmen die Übersetzungen, darunter die englische, überwiegend die deutschen Ausgaben des Buches als Vorlage, und zwar teils diejenige von 1935 (die als einzige ein von Theodor Kroyer verfasstes Vorwort »Zum Geleit« enthält), teils die Ausgabe von 1956, die wichtige Änderungen gegenüber der dänischen Ausgabe von 1946 enthält und deswegen als die insgesamt neueste Ausgabe des Buches gelten muss, wenn auch dieser Sachverhalt weder aus Titelblatt, Impressum noch Vorwort hervorgeht. Die vorliegende Besprechung bezieht sich deshalb auf die 1956er-Ausgabe.

Zum Inhalt • Das Buch ist in zwei unterschiedlich lange Teile unterteilt, »Voraussetzungen« (S. 1–82) und »Kontrapunktische Übungen« (S. 83–206), eingeleitet von einem Vorwort (S. VII–XIII) und abgeschlossen durch mehrere Anhänge (S. 206–224). Der 1. Teil des Buches wird von einem 40 Seiten langen »Grundriß einer Geschichte der Kontrapunkttheorie« dominiert, der einen Überblick über die Kontrapunkttheorie vom 10. Jahrhundert bis hin zu Jeppesens Zeit vermittelt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist man laut Jeppesen »über das primitivere Stadium der Kontrapunkttheorie hinweggelangt« (S. 32) und sieht sich nun mit einer Wahl zwischen zwei Methoden und deren jeweiligen Meistern konfrontiert: Harmonielehre oder Kontrapunkt? Bach oder Palestrina? Jeppesen zieht aus den beiden Richtungen den Schluss, dass »zweifelloso nur der erste Grundgedanke wahr [ist]: Man begann mit der Melodie und fand erst später den Weg zur Harmonie. Und sicher ist dies auch der Weg, den jeder, der in das Wesen des Kontrapunkts tiefer eindringen will, zunächst einschlagen muß« (S. 40), eine Feststellung, die sich gewissermaßen als eine Art Programmklärung für das Buch insgesamt herausstellt.

In den restlichen Kapiteln im 1. Teil des Buches werden »Die Notation«, »Die Kirchentöne«, »Die Melodie« und »Der Zusammenklang« besprochen. Das Kapitel über die Kirchentonarten gibt zunächst eine gründliche Einführung in das »gregorianische« System mit acht einstimmigen Tonarten und Intonationsformeln, worauf »die ›mehrstimmigen‹ Kirchentonarten« (S. 55) abgehandelt werden. Aus der Feststellung, dass »der Unterschied zwischen plagalen und authentischen Tonarten [...] bei mehrstimmiger Setzweise keine nennenswerten Abweichungen in der Art der Behandlung verursacht« (S. 56) und dass die »lydische Tonart [...] eigentlich nur in den einstimmigen Kirchentonarten« existiert (S. 57), folgert Jeppesen, dass in der

Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts lediglich fünf Tonarten verwendet wurden: Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch, Äolisch und Ionisch (S. 60). In dem Kapitel über die Melodie werden ausführliche Anweisungen über die melodische Bewegung der einzelnen Stimmen gegeben, darunter die Regeln der Sprünge aufwärts von betonten Notenwerten, Drehungen, Tonwiederholungen usw.

Der 2. Teil des Buches enthält den eigentlichen Übungsteil, d. h. die Kapitel über zweistimmigen (57 Seiten), dreistimmigen (21) und vierstimmigen (10) Satz, die alle nach dem Gattungssystem strukturiert sind mit Übungen in der 1. Gattung (Note gegen Note), 2. und 3. Gattung (zwei bzw. vier Noten gegenüber jeder einzelnen Note des Cantus firmus), 4. Gattung (Synkopen) und 5. Gattung (gemischte Notenwerte). Zur Einleitung stellt Jeppesen eine Übersicht über die 22 kurzen Cantus-firmus-Melodien vor, die konsequent in den Übungen verwendet werden.

Die Besprechung des zweistimmigen Kontrapunkts ist die bei Weitem ausführlichste und macht allein einen Viertel des gesamten Inhalts des Buches aus. Jede Art wird mit einer »Vorübung« begonnen, nämlich »eine Melodie in ganzen (bzw. halben, usw.) Noten zu schreiben« (S. 84). Darauf folgt eine nummerierte Aufreihung der Regeln des »Kontrapunkts« (S. 87) sowie eine Reihe von Beispielen, in denen zu cantus firmi in jeder der fünf Tonarten sowohl eine Ober- als auch eine Unterstimme hinzu komponiert ist (S. 88 f.). Aufgabe des Schülers ist es, einem cantus firmus eigener Wahl eine Ober- und eine Unterstimme in der entsprechenden Art hinzuzufügen. Die Darstellung wird durchweg mit zahlreichen Modellbeispielen sowie kurzen Ausschnitten aus v. a. Palestrinas Werken illustriert. Das Kapitel über den zweistimmigen Satz wird mit einem Abschnitt über den »Freien zweistimmigen Satz« (S. 121–131), der als einziger des Buches »Die Regeln für Unterlegung des Textes« (S. 128 f.) darlegt, und einem Abschnitt über die Imitation (S. 131–140) abgeschlossen, in dem der Schüler zweistimmige Kyries mit Imitation schreibt.

Die Besprechung des dreistimmigen Satzes enthält keine Vorübungen, und der Umfang der Beispiele ist deutlich größer als der des erklärenden Textes. Eine detaillierte Aufstellung der Regeln wird nur in der 1. Gattung gegeben. Über die 3. Gattung wird lediglich mitgeteilt, dass den »bereits mitgeteilten Regeln [...] nichts zuzufügen« ist (S. 145), während die 5. Gattung ausschließlich durch Beispiele dargestellt wird. Die Übungen bestehen darin, dem cantus firmus zwei Stimmen »in allen praktisch möglichen Kombinationen« (S. 144) hinzuzufügen. Das kurze Kapitel über den vierstimmigen Satz bestätigt diese Tendenz, indem ausschließlich Beispiele und kurze Beschreibungen der Übungen gegeben werden, darunter auch solche erheblichen Schwierigkeitsgrades.

Als konkretes Beispiel für die von Jeppesen angeführten Regeln – hinsichtlich der Melodieführung der Stimmen – kann das sogenannte »Gesetz der Intervall-Gravitation« genannt werden. Dieses besagt, dass in aufwärts- respektive abwärtsgehender Bewegung die größeren respektive die kleineren Intervalle am Anfang der melodischen Kurve gesetzt werden müssen. Hinsichtlich der Bewegung in Vierteln, die den sogenannten Palestrina-Stil am strengsten repräsentieren, werden außerdem detaillierte Beispiele mitgeteilt (S. 66 ff.).

Für die eigentlichen »Kontrapunktischen Übungen« – d. h. den zwei- und mehrstimmigen Satz – sind die entsprechenden Gesetze sorgfältig erklärt. Unter diesen finden sich z. B. die Regeln, dass im zweistimmigen Satz der 3. Gattung auf dem dritten Viertel nur Konsonanzen vorkommen können und dass eine dissonante, insbesondere abwärtsgehende Drehnote auf dem zweiten und vierten Viertel verwendet werden kann. In beiden Fällen werden Beobachtungen angeführt, die die Regeln aus Fux' *Gradus ad Parnassum* bzw. Heinrich Bellermanns Lehrbuch *Der Kontrapunkt* (Berlin 1862) korrigieren und verbessern (S. 97 f.).

Die »Kontrapunktischen Übungen« werden mit vier kleineren Kapiteln beendet, die allerdings keinen Übungscharakter tragen. Nach Erläuterungen unter den Titeln »Vielstimmiger Satz« und »Der Kanon« bildet Palestrinas *Dies sanctificatus* (Motette und Messe) in zwei Kapiteln über »Die Motette« und »Die Messe« (S. 188–206) die Grundlage einer allgemeinen – aber naturgemäß knappen – Darstellung, deren Berechtigung u. a. darin besteht, dass die von Jeppesen im *Kontrapunkt* zitierten Werkausschnitte fast ausschließlich Palestrinas Motetten und Messen entnommen wurden (Auszüge aus insgesamt etwa 35 Werken). Die Ausnahmen bilden wenige, kurze Beispiele von u. a. Josquin Desprez, Jacob Obrecht und Tomás Luis de Victoria und ferner zwei längere Zitate aus Werken von Jacobus de Kerle bzw. Fux (S. 173 ff., 217 f.). Ein durchgehendes Beispiel (S. 64–82) entstammt Palestrinas Offertorium *Ave Maria*.

Weniger einleuchtend erscheint das Verhältnis der abschließenden Anhänge – »Die Vokal-Fuge« und »Doppelter und mehrfacher Kontrapunkt« – zu den sonstigen Teilen des Buches.

Kommentar • Kraft der Übersetzungen ins Deutsche und Englische – und später in weitere Sprachen – und zahlreicher Neuauflagen fand Jeppesens Buch Verbreitung in großen Teilen der westlichen akademischen Welt. Das Werk ist mehrfach als sowohl klassisch als auch autoritativ bezeichnet worden und hat sich für ein (Kontrapunkt-) Lehrbuch als außergewöhnlich verschleißfest erwiesen. Zugleich gehört es – zusammen mit Jeppesens Dissertation – zu den meistzitierten Darstellungen der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts.

Angesichts des kolossalen Forschungseinsatzes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Renaissance ist es jedoch kaum verwunderlich, dass Jeppesens Darstellung in mehreren Punkten sowohl ergänzt als auch korrigiert worden ist. Die rhythmischen Aspekte des Palestrina-Stils, bei Jeppesen ein entschieden vernachlässigter Bereich, werden etwa in Herbert Kennedy Andrews' *An Introduction to the Technique of Palestrina* (London 1958) viel ausführlicher besprochen, und als ausdrückliches Supplement zu Jeppesens *Kontrapunkt* veröffentlichte Povl Hamburger 1966 seine *Ergänzenden Bemerkungen zur vokalen Kontrapunktlehre* (dän. Originaltitel: *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*).

In seinem *Kontrapunkt* teilt Jeppesen keine eindeutige Demarkationslinie innerhalb des gesamten Œuvres Palestrinas mit, und zu Recht wurde die Frage gestellt, wie viele der Werke Palestrinas – so z. B. die späten polychoralen Motetten – vielleicht nur bedingt den im Lehrbuch aufgestellten Regeln gehorchen. Auch die Reduktion der Modustheorie des 16. Jahrhunderts, die üblicherweise von acht oder zwölf Kirchentonarten ausgeht, auf fünf sogenannte »Kirchentöne«, mit der nicht nur Jeppesen operiert, sondern auch zahlreiche spätere Lehrbücher des Kontrapunkts, ist von der neueren Forschung sowohl kritisiert als auch gründlich überholt worden.

Hätte Jeppesens *Kontrapunkt* auch von weiteren Revisionen profitieren können, lässt sich immerhin feststellen, dass es seit Mitte des 20. Jahrhunderts weltweit unverändert veröffentlicht und verwendet worden ist. Seine Sonderstellung wird ferner dadurch bestätigt, dass unter der Fülle von neueren – oftmals pädagogisch modernisierten – Lehrbüchern bislang keines zum eigentlichen Ersatz der Darstellung Jeppesens ernannt worden ist.

Literatur P. Hamburger, Studien zur Vokalpolyphonie [I], Kphn. 1956 • Ders., Studien zur Vokalpolyphonie II, in: DAM 4, 1964/65, 63–89 • Ders., Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære, Kolding 1966 • T. Holme Hansen, Knud Jeppesens »Kontrapunkt« – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede, in: DAM 28, 2000, 35–52 • I. D. Bent und A. Pople, Art. Analysis, in: NGroveD (2001), §11.4 • I. Bent, »Steps to Parnassus«. Contrapuntal Theory in 1725. Precursors and Successors, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 554–602 • S. Hvidtfelt Nielsen, Efter Dissonansen. Studier i Palestrinas trestemmige satser, in: Musik & Forskning 30, 2005, 91–126 • T. Holme Hansen, Knud Jeppesen Katalog. Skriftlige arbejder, kompositioner og editioner – diskografi og bibliografi, in: Fund og Forskning Online, Kphn. 11. 4. 2011, <http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/kjkatalog.pdf>

Thomas Holme

Johannes Affligemensis

De musica

Lebensdaten: um 1100

Titel: De musica cum tonario

Entstehungsort und -zeit: unbekannt, um 1100

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 27 Kap., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: CH-Bu, Ms. F IX 36, fol. 2–64v [Herkunft unbekannt; 12. Jahrhundert] • D-B, Diez B. Sant. 151, fol. 1–32 [Herkunft unbekannt; 13. Jahrhundert] • D-Leu, Ms. 79, fol. 97–120 [Deutschland; 12. Jahrhundert] • D-KA, K. 505, fol. 1–35 [Michelsberg, Bamberg; 12./13. Jahrhundert] • D-Mm, Clm 2599, fol. 77–92v [Herkunft unbekannt; 13. Jahrhundert; Digitalisat: UB LMU] • D-Mu, Ms. 8^o 375, fol. 8v–27 [Süddeutschland; 12./13. Jahrhundert] • US-Wc, ML 171 C 77, fol. 1–29v [Flandern; 12. Jahrhundert] • A-Wn, Cod. 51, fol. 62v–70v [Süddeutschland oder Österreich; 12. Jahrhundert] • Editionen: Ioannis Cottonis Musica, in: GS 2, St. Blasien 1784, 230–265 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Ioannis Cottonis Musica, in: PL 150, Paris 1854, 1391–1430 [Digitalisat: TML] • Johannes Affligemensis' De musica cum tonario, in: CSM 1, hrsg. von J. Smits van Waesberghe, Rom 1950, 43–200 [Digitalisat: TML] • Übersetzungen: Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik, übers. von O. Kornmüller, in: KmJb 3, 1888, 1–22 [dt. Übersetzung der Kap. 1–3] • Zur Kompositionslehre im Mittelalter, übers. von A. Traub, in: Beiträge zur Gregorianik 17, 1994, 57–90 [dt. Übersetzung der Kap. 17–20] • In: Hucbald, Guido, and John on Music. Three Medieval Treatises, übers. von W. Babb, hrsg. von C. Palisca, New Haven 1978

Die Lehrschrift *De musica cum tonario* – sie enthält einen Traktat sowie ein Tonar – bietet eine knappe Einführung in die Prinzipien mittelalterlicher Theorie und Praxis des Singens und Komponierens von einstimmigem Gesang (cantus planus) und Polyphonie. Zur Identität von Johannes und zur geographischen Herkunft dieses Werkes wurden verschiedene einander widersprechende Hypothesen aufgestellt. Der Name »Johannes Cotto« entstammt der Edition Martin Gerberts, der diese Zuschreibung in mehreren Handschriften fand. Doch in den heute noch vorhandenen Quellen taucht »Cotto« nur einmal auf, von einer Hand aus dem 13. Jahrhundert hinzugefügt. Eine Theorie, die sich lange hielt, begründet einen englischen Ursprung des Werkes mit der Widmung des Traktats an »Fulgentius, episcopus anglorum«. Smits van Waesberghe hingegen meinte, bei Fulgentius handele es sich um den Abt des Klosters Affligem (in der Nähe von Brüssel), weshalb er Johannes' Denken in der Schule von Lüttich (Löwen) verortete. Claude V. Palisca wiederum lokalisierte die Herkunft des Traktats, ausgehend von dessen Inhalt, im heutigen Süddeutschland oder in der Schweiz. Zur Kennzeichnung der Modi verwendete Johannes eine Reihe von Buchstaben, die ansonsten nur in der Nähe von St. Gallen zu finden sind; zudem verrät er Vertrautheit mit dem Werk zweier Theoretiker von Reichenau: Bern und Hermann.

Vor allem Hermann von Reichenau war nur einem sehr begrenzten Kreis bekannt.

Zum Inhalt • Der Traktat beginnt mit Definitionen und einer Klärung der Grundlagen. Zunächst werden in Kapitel 1–9 die Anzahl der Töne und ihre Namen, die Monochordmensur, die Intervalle und die Proportionen der Konsonanzen dargelegt. Hinsichtlich Inhalt und Reihenfolge dieser Kapitel lehnt sich Johannes eng an sein wichtigstes Vorbild an, Guido von Arezzos *Micrologus* (um 1026–1030).

In Kapitel 10–12 beschreibt Johannes die acht Modi, erörtert ihre Aufteilung in plagal und authentisch, ihren zulässigen Ambitus, die tenores (Haupttöne), Eröffnungsmodelle und ihre charakteristischen Melodiewendungen. Ähnlich wie Guido erlaubt er bei Gesängen der authentischen Modi regulär einen Anstieg von einer Oktave über der finales und als Ausnahme (»per licentiam«) eine Erweiterung bis zur None oder Dezime. Mit Ausnahme des fünften Modus dürfen authentische Modi den Schlusston um eine Stufe unterschreiten. Bei den plagalen Modi ist in Bezug auf die finalis ein Anstieg bis zur Sexte und ein Abstieg bis zur Unterquarte möglich. Den tenor definiert Johannes als diejenige Note, auf der das »saeculum amen« beginnt: *f* im zweiten, *a* im ersten, vierten und sechsten, *c* im dritten, fünften und achten und *d* im siebten Modus.

In Kapitel 13 präsentiert Johannes ein einzigartiges theoretisches Konstrukt. Er ordnet die Doppeloktav-Skala von *A* bis *aa* in einer Reihe von drei disjunkten (d. h. getrennten) Tetrachorden an (*A* bis *D*, *E* bis *a* und *h* bis *e*), gefolgt von einem konjunkten (d. h. verbundenen) Tetrachord (*e* bis *aa*). Diese Anordnung unterscheidet sich sowohl von derjenigen Hucbalds von Saint-Amand, die auf der antiken griechischen Lehre beruht (Ganzton-Halbtton-Ganzton-Tetrachorde von *A* bis *D*, *D* bis *G*, *a* bis *d* und *d* bis *g* und ein zusätzliches konjunktetes Tetrachord von *G* bis *d*) als auch von jener der *Musica-enchiriadis*-Traktate (9. Jahrhundert), die aus jeweils getrennten Tetrachorden bestand.

In Kapitel 14 beschreibt Johannes den praktischen Nutzen der alternativen Schlusstöne *a*, *h* und *c*. Diese Tonhöhen, die er »affines« (verwandte Töne) nennt, haben jeweils dasselbe intervallische Umfeld wie die Schlusstöne *D*, *E* und *F*. Einer älteren Tradition folgend, empfiehlt Johannes die »affines« als Schlusstöne für Gesänge, die Tonhöhen außerhalb des guidonischen Tonumfangs verwenden. Die Empfehlung gilt implizit auch für jene Gesänge, deren Umfang unregelmäßig ist, d. h. über den Tonbereich eines einzelnen Modus hinausgeht.

Kapitel 15, das sich mit Fehlern im Vortrag des Gesangs beschäftigt, zeigt, wie die Modi zur Unterrichtung des korrekten Singens liturgischer Gesänge verwendet wurden, und vermittelt ein anschauliches Bild der Diskussionen im Hinblick auf die Cantus-Tradition. Johannes führt konkrete

Passagen an, die zu hoch oder zu tief oder mit einem Halbton an der falschen Stelle vorgetragen wurden. So bemerkt er etwa, dass Sänger manchmal die im ersten Modus stehende Antiphon *Iste puer* dem vierten Modus zuschreiben, weil sie dieselbe Eröffnungsformel wie die Antiphon *In odore* des vierten Modus hat. Offenbar kam es öfter vor, dass Sänger den Modus nach der Eröffnungsformel bestimmten anstatt nach dem Schlussston.

Kapitel 18–20 sind der Komposition von neuen Gesängen gewidmet. Johannes empfiehlt, dass Modus und Umfang einer Melodie dem Inhalt der Worte entsprechen sollten. Er schlägt vor, eine Melodie nicht nur am Schluss des Gesangs zur finalis des Modus zurückkehren zu lassen, sondern auch bei Binnenkadenzen. Neue Melodien sollen nicht nur den zulässigen Umfang des jeweiligen Modus beachten, sondern auch nur ausnahmsweise seine Außengrenzen erreichen. In authentischen Modi z. B. dürfen Melodien ohne Weiteres die finalis um einen Ton unter und um eine Oktave überschreiten, doch die None und die Dezime über der finalis sollten nur selten verwendet werden, vermutlich, da sie außerhalb der modalen Oktave stehen. Johannes lehrt auch typische melodische Bewegungen, die jedem Modus angemessen seien. So seien Sprünge von der finalis zum Quintton in den meisten authentischen Modi angenehm (mit Ausnahme des dritten Modus), doch nicht in plagalen Modi (mit Ausnahme des vierten Modus, wo dies erlaubt ist). Zwar stellt er klar, dass die finalis letztlich den Modus bestimmt, doch assoziiert er auch andere melodische Charakteristika mit spezifischen Modi.

In Kapitel 21 spricht Johannes Fragen der Notation an. Mit der Feststellung, es gebe ebenso viele Gesangstraditionen wie Lehrer, geißelt er den Mangel an Klarheit, der den adiastematischen Neumen sowie den in manchen Neumennotationen verwendeten Bezeichnungsbuchstaben anhaftet (c für cito [schnell], l für levare [anheben] usw.). Stattdessen empfiehlt er die guidonische Tonhöhennotation, in der F und C (die Halbtonstellen) mit roten und gelben Linien gekennzeichnet sind. Die überlieferten Handschriften liturgischer Gesänge aus Süddeutschland und der Schweiz zeigen, dass diese Notationsart zu der Zeit, als Johannes seinen Traktat verfasste, in diesen Gegenden relativ selten war.

Das Schlusskapitel 23 (»De diaphonia, id est organo«) behandelt den zweistimmigen Gesang als Hinzufügung einer Stimme zu einem gegebenen cantus. Johannes paraphrasiert zunächst Guidos Beschreibung der Melodie als einer Reihe von Auf- und Ab-Bewegungen und geht anschließend auf die zu seiner Zeit (also um 1100) gebräuchliche Praxis ein. Die zusätzliche Stimme erscheint jetzt auch über dem ursprünglichen Gesang und nimmt eine größere Eigenständigkeit an, indem sie hauptsächlich in

Gegenbewegung zum cantus fortschreitet. Am Schluss von Phrasen sollte die zusätzliche Stimme einen Einklang, eine Quinte oder Oktave mit dem ursprünglichen Gesang bilden, abhängig von der Position des Phrasenschlusses innerhalb dessen Ambitus. Johannes gestattet auch, dass für jeden Ton des Gesangs zwei oder drei Töne auf die zusätzliche Stimme fallen.

Johannes' Traktat endet mit einem kurzen Tonar, das die gebräuchlichen Psalmtön-Kadenzen jedes Modus sowie jeweils eine Antiphon anführt, um jeden Schluss zu verdeutlichen (diese Klassifizierungen heißen »differentiae«). Im Anschluss erörtert er kurz einige Gesänge, deren modale Klassifizierung problematisch ist oder die aus anderen Gründen (da sie bspw. Töne benutzen, die im mittelalterlichen Tonsystem nicht zur Verfügung standen) Korrekturen erfordern.

Kommentar • Johannes bietet eine der umfassendsten Beschreibungen der Modi als Richtlinien für den Vortrag liturgischen Gesangs, die aus dem Mittelalter bekannt sind. Insbesondere seine Bemerkungen über modale Tenores und Psalmtöne sind viel ausführlicher als jene seiner Vorgänger. Ungewöhnlich ist Johannes' Schrift auch darin, wie umfangreich modale Charakteristika, Vortragsfehler und kompositorische Empfehlungen mit konkreten Beispielen aus dem Cantus-Repertoire illustriert werden. Da seine Beobachtungen typische modale Wendungen für jeden Modus sehr genau erfassen, lassen sich Johannes' Beschreibungen in mancher Hinsicht mit moderner Musikanalyse vergleichen. Seine Kompositionsvorschriften geben einen Einblick in die Prinzipien, nach denen der liturgische Gesang zu Beginn des 12. Jahrhunderts gestaltet wurde, was darauf deutet, dass die acht Modi, die im 9. Jahrhundert bei einem damals bereits bestehenden Gesangsrepertoire angewendet wurden, nun auch als Richtlinie für neues Komponieren dienten. Seine Empfehlung, Melodien zu komponieren, die die Bedeutung und den Affekt der Worte widerspiegeln, könnte heutigen Lesern als verblüffend modern erscheinen. So schlägt er vor, für Texte über Unglück und Ungemach eher niedrige Tonhöhen zu verwenden, für solche über Hoffnungsvolles hingegen hohe Tonhöhen. Seine Überlegungen zu zweistimmigen Gesang sind als bahnbrechend zu bezeichnen und spiegeln die sieben Jahrzehnte wider, die seinen Traktat von Guidos *Micrologus* trennen. *De musica cum tonario* erfuhr eine breite und lange Überlieferung. Es wird in vielen späteren Traktaten, etwa im *Tractatus de Musica* (vermutlich letztes Viertel des 13. Jahrhunderts) des Hieronymus de Moravia, darauf Bezug genommen, und der Traktat ist sogar noch in Abschriften überliefert, die aus dem 15. Jahrhundert stammen.

Literatur J. Smits van Waesberghe, Johannes of Afflighem or John Cotton?, in: MD 6, 1952, 139–153 • M. Huglo, L'Auteur du traité de musique dédié à Fulgence d'Affligem, in: RB 31, 1977, 5–37 • C. V. Palisca, Introduction, in: Hucbald, Guido, and John on Music. Three Medieval Treatises, übs. und hrsg. von W. Babb, New Haven 1978, 87–100 • H. H. Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in: GMth 5, Dst. 1984, 9–88, bes. 51–54 • E. Witkowska-Zaremba, Late Reception of Johannes Afflighemensis (Cotto) in East Central Europe, in: Cantus Planus. Kgr.Ber. Eger 1993, hrsg. von L. Doboszay, Budapest 1995, 683–695 • K. Schlager, Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals, in: GMth 4, Dst. 2000, 217–292, bes. 249–259

Rebecca Maloy

[Johannes de Garlandia] De mensurabili musica

Weiterer Autorname: Johannes Gallicus

Lebensdaten: 13. Jahrhundert

Titel: [De mensurabili musica] (Über messbare Musik)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich in Paris, um 1250 (Datierung des Traktats; die handschriftliche Überlieferung setzt erst zwischen 1260 und 1280 ein)

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: I-Rvat, Ms. lat. 5325, fol. 12v bis 30v [um 1260, anonym] • B-BRs, Ms. 528, fol. 54v–59r [14. Jahrhundert, anonym] • F-Pn, Ms. lat. 16663, fol. 66v–76v [bearb. um 1272–1304; einem Iohannes zugeschrieben; Digitalisat: TML] • Editionen in: CS 1, Paris 1864, 97–117 und 175–182 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • In: Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica, hrsg. von S. M. Cserba, Regensburg 1935, 194–230 [Digitalisat: TML] • E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Bd. 1: Quellenuntersuchungen und Edition, Wiesbaden 1972, 35–89 und 91–97 [Digitalisat: TML] • Übersetzung: Johannes de Garlandia: Concerning Measured Music (»De Mensurabili Musica«), übs. von S. H. Birnbaum, Colorado Springs 1978

Der Traktat *De mensurabili musica* ist die erste systematische Darstellung einer Mehrstimmigkeits-, Rhythmus- und Notationslehre, die – entstanden in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts – nicht nur die überlieferte Musik- und Notationspraxis der Notre-Dame-Schule von Paris erstmals planmäßig im Sinne einer ars erfasst und erweitert, sondern auch durch seine ungewöhnlich rationale Durchdringung der Materie den Weg in die Individualisierung der Mensuralnotation sowie die subtilen Kompositionstechniken der ars nova eröffnet. Die außerordentlich starke inhaltliche Differenzierung dieser musiktheoretischen Abhandlung weist sie unmittelbar dem Umfeld der Pariser Universität zu. Gemeinsam mit dem Traktat *De plana*

musica (um 1250), in der die elementare Lehre der einstimmigen Musik, die im Rahmen des Grundstudiums (Quadrivium) gelehrt wurde, erörtert wird, bilden diese beiden Schriften den gesamten Lehrstoff ab, der vermutlich an der Artistenfakultät unterrichtet und diskutiert wurde. Die modernen Namen für beide Abhandlungen leiten sich aus dem ersten Satz der *Mensurabili musica* ab, in dem die »musica« nach klassisch-geometrischen Kriterien systematisch in zwei Arten geteilt wird: die unmessbare Musik (»plana musica«) – gemeint ist der ohne spezifische Rhythmusangaben aufgezeichnete einstimmige Choral – und die messbare Musik (»mensurabilis musica«) – also die mit den neuen Rhythmuszeichen versehene mehrstimmige Musik. In dieser Abfolge sind die zwei Traktate auch in der ältesten erhaltenen Abschrift (I-Rvat, Ms. lat. 5325) gemeinsam, wenngleich anonym, überliefert. Erst im späten 13. Jahrhundert wurden sie durch Hieronymus de Moravia sowie Johannes de Grocheo einem gewissen Johannes de Garlandia bzw. Johannes Gallicus zugeordnet, der seitdem als Autor genannt wird, jedoch bis heute nicht biographisch fassbar ist. Unabhängig von der Frage nach der Autorschaft des Textes ist anzunehmen, dass die erhaltenen Überlieferungen beider Traktate entweder als Abschriften oder als Mitschriften (reportationes) von an der Universität gelesenen Abhandlungen entstanden sind.

Der Aufbau der *De mensurabili musica* entspricht dem eines typischen hochmittelalterlichen Traktats, in dem ohne Titel oder spezifische (Kapitel-)Einteilungen eine Problemstellung formuliert und anschließend vom Generellen ins Spezifische erörternd dargelegt wird. Erst moderne Editionen haben die einzelnen Sinneinheiten in insgesamt 13 Kapitel gruppiert; auf diese Gliederung wird im Folgenden Bezug genommen.

Zum Inhalt • Die zu erörternde Problemstellung, die Garlandia seiner Abhandlung zugrunde legt, ist die Frage nach einer systematischen Einteilung der messbaren (»mensurable«) Musik. Gleichsam als Prämisse setzt er dabei voraus, dass zu seiner Zeit die »musica mensurabilis« im Allgemeinen als Organum bezeichnet wird; im Speziellen sind drei verschiedene Arten (»species«) des Organum bekannt: der »discantus«, die »copula« und das »Organum im besonderen Sinne«. Ziel des Traktats ist es, diese drei Satzarten zu unterscheiden und zu definieren. Als rhetorisch-didaktischen Ausgangspunkt für die systematische Erörterung wählt Garlandia eine Definition des »discantus«, die diesen als »Zusammenklang verschiedenartiger Melodien nach Modi und gemäß deren gleichviel geltender Gleichwertigkeit« (»diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam«, Kap. 1) beschreibt. Schritt für Schritt wird im Anschluss daran dargestellt, was die einzelnen Termini dieser

Definition bedeuten und wie sie mithilfe logischer Ableitungen systematisch zu erfassen sind.

Im 1. Kapitel führt Garlandia sein Rhythmussystem ein: Der Terminus »modus« (»Maß«), den er synonym mit »maneries« (»Arten«) verwendet, steht für die strenge rhythmische Alternation der zwei Entitäten Longa (L) und Brevis (B). Dabei ist Garlandias Moduslehre keinem übergeordneten Bezugssystem unterstellt. Vielmehr generiert er unmittelbar aus dieser Grunddefinition durch logische Ableitung ein System von sechs Rhythmusmodellen, die hinsichtlich der zeitlichen Proportionen ihrer Quantitäten als »mensurabiles« (1. LBL, 2. BLB, 6. BBB) und »ultra mensurabiles« (3. LBB, 4. BBLBB, 5. LLL) kategorisiert sind (vgl. Reimer 1972, Bd. 2, S. 45). Die Gruppe der »mensurabiles« repräsentiert dabei die »recti modi«, also die richtige Abmessung (»recta mensura«), innerhalb derer die »recta brevis« und die »recta longa« in einem Verhältnis von 2:1 stehen. Innerhalb der »ultra mensurabiles« ist der Wert von Longa und Brevis jedoch abhängig von deren jeweiliger Stellung in einer Quantitätenfolge proportional zu verkürzen oder zu verlängern. Diese Veränderungen werden durch drei Regeln fixiert, welche schließlich die eindeutige Identifikation aller theoretisch möglichen Werte garantieren.

Diese in sich schlüssige Modustheorie ist mit den Mitteln der überlieferten Notationspraxis der Notre-Dame-Schule nicht darstellbar. Deshalb entwirft Garlandia in den folgenden Kapiteln ein durchrationalisiertes Zeichensystem für die Modalnotation, das die Ambiguitäten der alten Darstellungsform aufhebt und darüber hinaus auch die Probleme der syllabischen Textierung zeitgenössischer Motettenkompositionen miteinbezieht: Die den Klang repräsentierenden »figurae sive notularum« (»Figuren oder Noten«) werden in »figurae cum littera« (»Noten mit Textierung«) und »figurae sine littera« (»Noten ohne Textierung«) geteilt (Kap. 2). Da die überlieferten Notengruppen (»figurae ligatae«) bei syllabischer Textunterlegung sowie Tonwiederholungen ein Problem darstellen, können in diesen Fällen Einzelnoten (»figurae simplex«) gesetzt werden. Das Hauptaugenmerk Garlandias liegt jedoch in der modifizierten Darstellungsweise der Mehrtongruppen, den »figurae ligatae« (Kap. 3). Analog zur Moduslehre dienen auch hier die überlieferten Aufzeichnungsarten des ersten Modus als Ausgangspunkt für alle weiteren Ableitungen, die jeweils durch Hinzufügen von Strichen (»tractus«) als Ligaturen »mit oder ohne Eigenschaft« (»figurae cum/sine proprietate«) oder »durch ihr Gegenteil« (»figurae per oppositum«) quantifiziert werden und dadurch – jeweils in Bezug auf die zugrunde liegende Modusreihe – eindeutig lesbar sind. Wie diese Theorie konkret auszuführen ist, demonstriert Garlandia systematisch anhand zahlreicher Notenbeispiele

zu allen perfekten (Kap. 4) und imperfekten (Kap. 5) Modi und erläutert dabei seine innovativen Darstellungsformen anhand von Regeln. Darüber hinaus wird festgesetzt, dass Ligaturen stets den Simplexformen sowie Figuren »cum proprietate« jenen »sine proprietate« vorzuziehen sind und lange Ligaturketten auf Ternarie, also Dreitongruppen, reduziert werden sollen (Kap. 6). In Kapitel 7 und 8 werden schließlich auch den überlieferten Pausenzeichen eindeutig lesbare Bedeutungen zugeordnet: Je nach Länge und Position eines Zeichens oder Striches (»signum vel tractus«) in Bezug auf die Notenzeile handelt es sich entweder um eine Brevis- oder Longapause, ein Phrasenzeichen (»finis punctorum«), einen Trennstrich zwischen einzelnen Ordines (»divisio modorum«), ein Zeichen für Silbentrennung (»divisio sillabarum«) oder ein Atemzeichen (»suspiratio«).

Nachdem alle Zeichen dieser nun erweiterten Modalnotation eingeführt sind, werden im 9. und 10. Kapitel die Möglichkeiten des Zusammenklangs erläutert. Garlandia unterscheidet sechs »konkordante« (perfekt: 1, 8; mittel: 5, 4; imperfekt: 3⁺, 3⁻) und sieben »diskordante« (perfekt: 2⁻, 4⁺, 7⁺; mittel: 2⁺, 6⁻; imperfekt: 6⁺, 7⁻) Intervalle, die er nach Kriterien der Proportion bewertet: Je einfacher das Zahlenverhältnis, desto konkordanter der Klang. So gilt bspw. die Oktave als ein schöner Klang, weil ihr die simple Proportion 1:2 zugrunde liegt. Die große Sept ist hingegen ein unangenehmer Klang, weil er auf dem komplexen Zahlenverhältnis 486:256 beruht. Während Konkordanzen aufgrund ihres Gleichklanges grundsätzlich zu bevorzugen sind, sollten Diskordanzen nur als »Verzierung oder zur Schönheit der Musik« eingesetzt werden.

Im 11. Kapitel kehrt Garlandia zu seiner Ausgangsfrage zurück. Der anfänglichen Discantus-Definition folgend, zeigt er anhand aller theoretisch möglichen Moduskombinationen in Form von zahlreichen Notenbeispielen auf, wie im »discantus« die Modi und Töne nach bestimmten Äquivalenzregeln zusammenklingen. Die beiden Stimmen sind dabei in drei Punkten zu kombinieren: Modus, Rhythmus (»numerus«) und Zusammenklang (»concordantia«). Daraus abgeleitet wird die »copula« als ein Gesang definiert, der zwischen »discantus« und »organum« steht und über einem Halteton (»unisonus«) »recte modo« die Alteration von Longa und Brevis ausführt (Kap. 12). Mit der Beschreibung des Organum im speziellen Sinn erreicht Garlandia im 13. Kapitel das didaktische Ziel des Traktats: Nun erst kann diese Satzart ex negativo definiert werden. Denn im Gegensatz zu »discantus« und »copula« verwendet das »organum [duplum]« einen unregelmäßigen Modus (»non rectum modus«), bei dem die Abfolge von Longa und Brevis nicht streng modal, sondern zufällig erfolgt. Im »organum [tripulum]« wird dagegen eine weitere Stimme

hinzugefügt, die wiederum »recto modo« zu den Haltetönen des Tenors erklingt.

Kommentar • Mit dem Traktat *De mensurabili musica* wird Mitte des 13. Jahrhunderts erstmals eine in sich schlüssige Rhythmuslehre mit einer unmittelbar darauf bezogenen Notationslehre vorgelegt, die es ermöglicht, jeweils relativ zur verwendeten (rhythmischen) Modusreihe die Ligaturen oder Einzelnoten in ihren Werten eindeutig zu identifizieren. Unabhängig davon, ob diese Theorie von einem einzigen Gelehrten namens Johannes de Garlandia entworfen wurde oder der edierte Text das Resultat langer Reflexionsprozesse verschiedenster Theoretiker darstellt, beeindruckt diese rationale Leistung bis heute. Die Errungenschaften dieses Traktats erschließen sich dem modernen Leser allerdings nur vor der Folie der alten Regeln der Modalnotation wie sie in den Handschriften der Notre-Dame-Schule überliefert sind. Die theoretischen Ausführungen sind denkbar knapp. Die eigentlichen Innovationen werden daher erst im genauen Studium der zahlreichen Musikbeispiele, die in allen Überlieferungen des Traktats eingetragen sind, deutlich. Da stets nur die neue, eindeutig lesbare Variante abgebildet ist, werden die Unterschiede zur überlieferten Notationspraxis der Notre-Dame-Handschriften nur im Vergleich ersichtlich. Dies gilt auch für die Erweiterung der Moduskombinationen, die weit über die Möglichkeiten der damals vorherrschenden Praxis hinausführen.

Mit der Niederschrift der neuen Theorie war der Reflexionsprozess zur regulierten Darstellung von Tondauern jedoch nicht abgeschlossen. Neue Generationen blieben nicht den Regeln des formulierten Rhythmusmodells sowie dem streng modalen Notationssystem verhaftet, sondern setzten den darin implizit bereits angestoßenen Atomisierungsprozess durch Formdifferenzierung der »figurae simplices« sowie durch die Schaffung eines übergeordneten Bezugssystems fort: Noch vor 1279 verstand Lambertus in seinem *Tractatus de musica* den Rhythmus als eine freie Folge von Quantitäten; etwa zur selben Zeit wies Franco von Köln in seiner Abhandlung zur *Ars cantus mensurabilis* den einzelnen Notenzeichen konkrete Bedeutungen zu und formulierte das Perfektionsschema als äußeres Bezugssystem, in dem die Ergänzung aller Modi zur Dreizeitigkeit zur übergeordneten Regel erhoben wurde. Durch Francos Lehre überformt und dadurch häufig als Vorstufe der Mensuralnotation bewertet, blieb die historische Bedeutung der *De mensurabili musica* lange Zeit unerkannt. Erst im 20. Jahrhundert zeigte Erich Reimer die erstaunliche theoretische Leistung dieses Traktats auf.

Literatur W. Waite, *Discantus, Copula, Organum*, in: JAMS 5, 1952, 77–87 • E. Reimer, *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation

der Notationslehre, Bd. 2: Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Wbdn. 1972 • J. Yudkin, *The Copula According to Johannes de Garlandia*, in: MD 34, 1980, 67–84 • E. H. Roesner, *Johannes de Garlandia on Organum in Speciali*, in: EMH 2, 1982, 129–160 • Ders., *The Emergence of Musica mensurabilis*, in: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue*, hrsg. von E. K. Wolf und dms., Madison 1990, 41–74 • R. Flotzinger, *Johannes de Garlandia und Anonymus IV. Zu ihrem Umfeld, ihren Persönlichkeiten und Traktaten*, in: *Gedenkschrift für Walter Pass*, hrsg. von M. Czernin, Tutzing 2002, 81–98

Irene Holzer

[Johannes Hollandrinus]

Traditio

Weitere Autornamen: Golandrius, Colendrinus, Olendrinus, Valendrinus, Oleandrus, Oleadrinus, Eleandrinus, Hallis

Lebensdaten: verschiedene (unbekannte) Autoren des 15. Jahrhunderts

Titel: *Traditio Johannis Hollandrini* (Lehrtradition des Johannes Hollandrinus)

Entstehungsort und -zeit: Zentraleuropa, 15. Jahrhundert

Textart, Umfang, Sprache: 28 (handschriftlich überlieferte) Traktate verschiedener Umfänge, lat.

Quellen / Drucke: Editionen in: CS 3, Paris 1869, 416–475 • *Traditio Johannis Hollandrini*, Bd. I–VIII, hrsg. von M. Bernhard und E. Witkowska-Zaremba, München 2010–2016

Unter der *Traditio Johannis Hollandrini* versteht man eine mit dem Namen eines Johannes Hollandrinus verbundene musiktheoretische Lehrtradition des 15. Jahrhunderts, die in Zentraleuropa – den heutigen Ländern Deutschland, Österreich, Tschechien, Ungarn und Polen – beheimatet ist und sich der musikalischen Grundausbildung, v. a. im Hinblick auf den Choral, widmet. Sie wird nach heutigem Kenntnisstand durch 28 verschiedene Musiktraktate repräsentiert. Dass eine solche abgrenzbare Lehrtradition existiert, wurde seit Coussemaker, der 1869 erstmals einen Hollandrinus-Text edierte, erst nach und nach durch einzelne weitere Studien deutlich. Systematisch durch Editionen und Studien erschlossen wird die *Traditio* nun seit einigen Jahren durch eine internationale Arbeitsgruppe unter Federführung der Bayerischen und Polnischen Akademien der Wissenschaften.

Die Herkunftsbezeichnung »Hollandrinus« taucht in den Quellen in ganz verschiedenen Formen auf, als »Golandrius«, »Colendrinus«, »Olendrinus«, »Valendrinus«, »Oleandrus«, »Oleadrinus«, »Eleandrinus«, »Hallis«. Vermutlich haben mündliche Tradition und Verschreibungen zu dieser Vielfalt geführt. Die meisten Namensformen deuten jedenfalls auf eine Herkunft des Johannes aus dem heutigen Holland bzw. Belgien (Flandern). Welche historische Persönlichkeit hinter diesem Johannes aus Holland

steckt, ist ebenso unklar wie die Originalgestalt seiner Lehre. Denn ein einzelner Traktat, der entweder als authentische Abhandlung des Johannes Hollandrinus oder etwa als Prototyp der Überlieferung anzusehen wäre, ist nicht auszumachen, und auch zum Autor fehlen gesicherte Angaben. So bleibt die von Ward (1985) diskutierte Identifikation mit dem Philosophen Johannes Hollandrinus, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an der Prager Universität wirkte, fraglich. Ebenso unklar ist die Bedeutung der Zuweisung an den holländischen Musiktheoretiker Johannes Boen (gestorben 1367), die sich in einem eher peripheren Traktat der *Traditio* findet.

Zum Inhalt • Die 28 einzelnen Traktate der *Traditio* sind fast ausschließlich anonym überliefert und besitzen ganz unterschiedlichen Charakter, vom kurzen Exzerpt bis zur umfangreichen, systematisch strukturierten Abhandlung. Mehrheitlich ist den Traktaten als Abschluss ein Tonar angefügt. Inhaltlich beschäftigt sich die *Traditio* mit der musikalischen Elementarlehre und dem Choral. Dabei findet man sowohl eine gewisse Typik im Aufbau als auch eine Reihe charakteristischer Lehrelemente, welche letztlich für die *Traditio* insgesamt definierend wirken (die sogenannten Loci Hollandrini und Loci auxiliares). Die grundsätzlichen Themenbereiche der *Traditio* sind: Einleitende Grundlagen der Musik (Definition, Erfindung, Wirkung, Klassifikation) – Tonsystem (Tonbuchstaben, Gliederung in Tetrachorde, Oktaven und Hexachorde, mit Solmisation und Mutation) – Intervalle (neun Grundintervalle des Choralis sowie Oktave und ungebräuchliche Intervalle) – Kirchentonarten (Definition, Unterscheidung zwischen authentisch und plagal, Ambitus, Charakterisierung) – Tonar (Psalmtöne, Differenzen von Antiphonen und Introitus, Versus der Responsorien). Formal besonders auffällig ist die ausgiebige Verwendung didaktischer Hilfsmittel: zahlreiche Merkverse, Darstellung des Tonsystems als Guidonische Hand oder als Liniensystem (Scala decemlinealis), Darstellung des Ambitus der Kirchentonarten durch sich überschneidende Kreise. Es gibt eine deutliche inhaltliche und formale Abhängigkeit der *Traditio* von anderen Autoren, insbesondere von Johannes Affligemensis (Cotto), Lambertus (*Tractatus de musica*, um 1275) und Johannes de Muris (*Musica speculativa*, 1323 bzw. 1325).

Kommentar • Die *Traditio* ist als ein Konstrukt der heutigen Musikgeschichtsforschung zu verstehen, um eine größere Anzahl inhaltlich offensichtlich miteinander verwandter Quellen in den historischen Zusammenhang einer Lehrtradition zu stellen, als deren Autorität ein Johannes Hollandrinus unbestimmter Identität namentlich hervortritt. Zur Definition der *Traditio* wurden in der Forschung Inhalte und Textpassagen herausgearbeitet, die als bestimmend für die Zugehörigkeit eines Textes zu ihr anzusehen

sind: Loci Hollandrini und Loci auxiliares. Nur in neun Traktaten der *Traditio* wird Johannes Hollandrinus mit Namen erwähnt. Diejenigen Textpartien, die ihm dabei zugeschrieben werden (Loci Hollandrini) lassen sich als authentischen Kernbestand seiner Lehre ansehen. Es sind insgesamt 19 verschiedene, meist sehr kurze Textpassagen zu den Themen: Einführende Definitionen und Bestimmungen (3 Loci), Tonsystem und Notation (6), Hexachordsystem und coniunctae (5), Intervalle (1), System der Kirchentonarten und Tonare (4). Innerhalb dieser neun Traktate gibt es weitere Definitionen und Termini, welche zwar nicht mit dem Namen Hollandrinus verbunden sind, gleichwohl prägnante und charakteristische Inhalte zu denselben Themenbereichen bieten: Als Loci auxiliares, insgesamt 13 verschiedene, werden sie ergänzend zur Bestimmung der *Traditio* herangezogen. Weitere Traktate lassen sich nun mithilfe dieser definierenden Loci Hollandrini / auxiliares, die aus den neun Traktaten mit Namensnennung gewonnen wurden, als zur *Traditio* zugehörig identifizieren. Insgesamt sind es somit bis jetzt 28 Traktate, sodass die *Traditio* die umfangreichste bisher bekannte mittelalterliche musikalische Lehrtradition darstellt. Nach Ausweis der handschriftlichen Überlieferung ist die *Traditio* in einer frühen Form (*Hollandrinus vetus*) ursprünglich in Prag beheimatet (erste Hälfte 15. Jahrhundert, 1402 ist der Terminus ante quem) und danach (zweite Hälfte 15. Jahrhundert) v. a. in Böhmen (Prag), Schlesien und Polen (Krakau) verbreitet. In einer augenscheinlich späteren, abgewandelten Fassung (*Hollandrinus novus*) findet man die *Traditio* in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts parallel dazu in Deutschland, Schlesien und Ungarn. Die Handschriften zeigen außerdem, dass die *Traditio* an verschiedenartigen Institutionen in Gebrauch war: Universitäten, Klöstern sowie (Stadt- oder Stifts-)Schulen. Aus dieser Verschiedenheit der institutionellen und räumlichen Lokalisierung, aus dem Einfluss des mündlichen Unterrichts und aus einem gewissen Maß individueller Weiterentwicklung erklärt sich wohl die teilweise große Divergenz zwischen den einzelnen Traktaten der *Traditio*. So verbreitet die Lehrtradition war, so begrenzt erscheint zudem die Bedeutung des einzelnen Texts, denn kein Traktat ist heute in mehr als drei Handschriften überliefert, für die meisten gibt es sogar nur eine Quelle. Als Lehrtradition steht die *Traditio* innerhalb der Elementar- und Chorallehre des 15. Jahrhunderts in Zentraleuropa freilich nicht für sich allein, sondern ist eingebettet in einen umfassenderen Zusammenhang. Dies zeigt sich an zahlreichen Übereinstimmungen mit weiteren Texten, denen aber entsprechende Loci Hollandrini / auxiliares abgehen, darunter Johannes de Olomons (*Palma choralis*, zwischen 1411 und 1443) und mehrere Anonymi. Auch noch im 16. Jahrhundert lassen sich, v. a. in gedruckten

Musikabhandlungen, viele inhaltliche Elemente der *Traditio* wiederfinden, so bei Balthasar Prasperg (1501), Gregor Reisch (1508), Johann Spangenberg (1536), Nikolaus Listenius (1549) u. a. Die nachhaltige Relevanz der Hollandrinus-Tradition für die Choralpraxis in Zentraleuropa wird damit deutlich, wiewohl der Name Johannes Hollandrinus als dahinterstehende Autorität kaum noch, nur bei Reisch (1508) und wenigen anderen, auftaucht.

Literatur T. Ward, The Theorist Johannes Hollandrinus, in: *Musica Antiqua* 7 (Bydgoszcz 1985), 575–598 • *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. I: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus. The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus, hrsg. von M. Bernhard und E. Witkowska-Zaremba, Mn. 2010 • T. Christensen, Review: *Traditio Iohannis Hollandrini*, in: *JMT* 57, 2013, 373–381

Christian Berkold

Johannes de Muris

Musica speculativa

Lebensdaten: vor 1295 – nach 1347

Titel: *Musica speculativa secundum Boetium per Johannem de Muris abbreviata* Parisius in Sorbona. Anno Domini 1323 (Spekulative Musik nach Boethius, gekürzt durch Johannes de Muris in Paris an der Sorbonne. Anno Domini 1323)

Entstehungsort und -zeit: Paris, 1323 (Fassung A) bzw. 1325 (Fassung B)

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: A-SPL, Ms. 264/4, fol. 37r–49r [ca. 1400] • Über 50 weitere Handschriften aus dem 14. bis 16. Jahrhundert [vgl. LmL] • Erstdruck: *Epytoma Johannis de Muris in musicam Boetii*. In quo omnes conclusiones musice, pro ut est inter septem artes liberales primaria, mira celeritate mathematico more demonstrantur, Ambrosius Lacher, Frankfurt / Oder 1508 [Fassung A] • Editionen in: *Musica Muris i nunt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej* [Johannes de Muris' *Musica* und der spekulative Trend im mittelalterlichen Musikschrifttum], hrsg. von E. Witkowska-Zaremba, Warschau 1992 [Fassung A; Digitalisat: TML] • Die *›Musica Speculativa‹* des Johannes de Muris, hrsg. von C. Falkenroth, Stuttgart 1992 [Kommentar zur Überlieferung und Kritische Edition beider Fassungen; Digitalisat: TML] • *Johannis de Muris' Musica ›speculativa‹*, hrsg. von S. Fast, Ottawa 1994 [Mischfassung aus A und B; Digitalisat: TML] • Übersetzung: Jean de Murs, *Écrits sur la musique*, übers. von C. Meyer, Paris 2000, 133–193

Als Johannes de Muris, Magister Artium der Pariser Universität, am Collège de Sorbonne 1323 die erste Fassung seiner *Musica speculativa* (Fassung A) ausgearbeitet hatte, stellte er im Vorwort (Incipit: »Etsi bestialium voluptatum«) fest, dass sowohl im Bereich der Musik als auch anderer mathematischer Disziplinen (d. h. Arithmetik, Geometrie und Astronomie) keine Vorlesungen gehalten werden, da sie als zu schwierig und unverständlich gelten. So habe er

den Beschluss gefasst, beruhend auf *De institutione musica* (um 500) von Boethius eine kurze Abhandlung zu verfassen, die wesentliche und klar formulierte Schlussfolgerungen für die Musikkunst enthalten solle. Er adaptierte und modernisierte Boethius' Werk und stellte somit das pythagoreische Tonsystem in den Kontext der aristotelischen Erkenntnistheorie. 1325 verfasste er eine neue, kürzere Fassung seiner Abhandlung (Fassung B), für deren Einleitung (Incipit: »Quoniam musica est de sono relato«) er auf seine *Notitia artis musicae* (Paris 1321) zurückgriff, wobei er den Schwerpunkt auf den physischen Aspekt des Tons als einer durch Bewegung hervorgerufenen Erscheinung legte. Die Struktur des grundlegenden Teils der Abhandlung blieb, trotz einiger Kürzungen, unverändert. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war in Paris auch eine Mischfassung im Umlauf, die aus der Verbindung der Fassung B mit der Einleitung aus Fassung A entstanden ist (vgl. Meyer 2002).

Zum Inhalt • Die Abhandlung besteht aus zwei Teilen und zeigt einen klaren Aufbau. Den ersten Teil eröffnen vier Voraussetzungen (»suppositiones«) der Erkenntnislehre nach Aristoteles (*Analytica posteriora* 71a–72a, 100a; *Metaphysica* 980b–981a): Die ersten beiden Voraussetzungen besagen, dass jede Wissenschaft Folge eines vorher eingetretenen Erkenntnisaktes ist, der mit der Sinneserkenntnis beginnt; nach den Voraussetzungen drei und vier verläuft der Erkenntnisprozess von der Erkenntnis durch die Sinne über das Gedächtnis und die Erfahrung bis zur Verallgemeinerung, die die Grundlage des Wissens bildet. Auf diese Fundamente stützt der Autor vier Thesen (»propositiones«), wobei er in der ersten Pythagoras als den Entdecker der Zahlenproportionen, die den Konsonanzen in der Musik entsprechen, benennt. Weitere Thesen führen die Oktave, die Quinte, die Quarte und den Ganzton sowie die ihnen entsprechenden Zahlenproportionen als die Grundlage der Musikkunst ein. Einen passenden Schlüssel zum System bildet ein Diagramm, welches die dritte These veranschaulicht und vom Autor »figura circulorum« genannt wird. Es stellt die vier oben genannten Intervalle dar, deren Proportionen durch die Zahlen 12, 9, 8 und 6 erfasst werden. In der vierten These leitet Johannes de Muris aus dem Addieren und Subtrahieren dieser Proportionen die Proportionen derjenigen übrigen Intervalle ab, die im pythagoreischen System erreichbar sind. Entsprechende quantifizierende Verfahren sind dann in 18 Schlussfolgerungen (»conclusiones«) dargestellt, deren Struktur – Euklids *Elemente* (im Original *Stoicheia*, ca. 3. Jahrhundert v. Chr.) dienen hierbei als Muster – sowohl die Exposition der zu beweisenden Behauptung als auch den Beweis in Form einer bestimmten arithmetischen Operation beinhaltet und schließlich auch das Diagramm, welches die

arithmetischen Berechnungen visualisiert. Diese Diagramme leiten sich aus der handschriftlichen Überlieferung von Boethius' Traktat *De institutione musica* her. Die ersten fünf Schlussfolgerungen betreffen quantitative Verhältnisse zwischen den Intervallen der Oktave (diapason), Quinte (diapente), Quarte (diatessaron) und Ganzton (tonus): (1) Die Oktave, ausgedrückt durch »proportio multiplex« (12:6), ist größer als die Quinte, ausgedrückt durch »proportio superparticularis« (12:8); (2) die Quinte ist größer als die Quarte (12:9), weil der Denominator (»denominatio«) der Proportion der Quinte kleiner ist als derjenige der Quarte (12:8 > 12:9); (3) daher ist die Quarte das kleinste Intervall unter diesen drei Konsonanzen; (4) die Oktave ist die Summe von Quinte und Quarte; (5) der Ganzton (beschrieben als »pars consonantiarum«) ist die Differenz zwischen Quinte und Quarte. Die Schlussfolgerungen 6 bis 9 beziehen sich auf die Einteilung des Ganztones und die Anzahl der Halbtöne und Ganztöne in der Quarte, Quinte und Oktave: (6) Es gibt keine Möglichkeit, den Ganzton in zwei gleiche Halbtöne zu teilen, da die Mitte der Proportion 9:8 (»medium proportionale«) nicht bestimmt werden kann; (7) die Quarte enthält zwei Ganztöne und einen Halbton, da der Wert ihres Zahlenverhältnisses kleiner ist als dasjenige von drei Ganztönen; (8) die Quinte als ein Intervall, das einen Ganzton größer ist als die Quarte, enthält drei Ganztöne und einen Halbton; (9) entsprechend enthält die Oktave fünf Ganztöne und zwei Halbtöne. Die Schlussfolgerungen 10 bis 15 beinhalten Berechnungen der Größe des kleineren Halbtons, des größeren Halbtons und des sogenannten Kommas: (10) Da der Halbton ein bestimmter Teil des Ganztons ist, und nicht seine tatsächliche Hälfte wie unter (6) gesagt, muss es zwei unterschiedliche Halbtöne geben, den kleinen und den großen; (11) der Halbton, der in der Quarte enthalten ist und sich aus der Differenz zwischen der Proportion der Quarte und zwei Ganztönen ergibt, ist kleiner als die Hälfte des Ganztones, wie die entsprechenden arithmetischen Kalkulationen beweisen; (12) der große Ganzton berechnet sich aus der Differenz zwischen den Proportionen des Ganztons und des kleinen Halbtons; (13) die zwei in der Oktave enthaltenen Halbtöne sind kleinere, daher ist die Oktave kleiner als sechs Ganztöne; (14) die zweifache Quarte ist kleiner als fünf Ganztöne; (15) das Komma, das kleinste Intervall des Systems, berechnet sich aus der Differenz zwischen großem und kleinem Halbton und entspricht der Differenz zwischen sechs Ganztönen und der Oktave; die Zahl der Kommas, die in Ganzton, kleinem Halbton und großem Halbton enthalten ist, wird nur annähernd berechnet. Die Schlussfolgerungen 16 bis 18 beziehen sich auf Intervalle, die größer sind als die Oktave und durch Addieren von drei perfekten Konsonanzen ent-

standen sind: Diese sind (16) die Doppeloktave (»duplex diapason«), ausgedrückt durch die Proportion 4:1; (17) die Duodezime (»diapason cum diapente«), durch die Proportion 3:1 ausgedrückt; und (18) die Undezime (»diatessaron cum diapason«), die nicht als Konsonanz betrachtet werden kann, da ihre Proportion 8:3 weder zu der Gattung »multiplex« noch zu »superparticularis« gehört, die für Konsonanzen geeignet sind. Die letzte Schlussfolgerung beinhaltet auch die praktische Forderung in Bezug auf die Polyphonie, indem sie den Konsonanzcharakter der Quarte nur auf den Fall beschränkt, wenn sie über der Quinte als oberer Teil der Oktave liegt, da ihre Position unter, d. h. vor der Quinte (»sub diapente, id est ante diapente«) gegen die Ordnung der »proportiones superparticulares« steht (demgemäß 3:2 vor 4:3 steht).

Der zweite Teil der Abhandlung, bestehend aus sieben Kapiteln, bezieht sich auf die Teilung des Monochords. Die ersten vier Kapitel bilden eine spezifische Übertragung der arithmetischen Berechnungen auf Kategorien der Geometrie, indem gezeigt wird, wie auf dem Monochord Intervalle bestimmt werden, deren Größenverhältnisse in den ersten 15 Schlussfolgerungen im ersten Teil berechnet wurden. Kapitel 5 beinhaltet drei »preambula«, welche die Prinzipien der Teilung des Monochords als eines Vorbildes für die Stimmung aller Musikinstrumente erläutert. Sie verweisen auf das Tetrachord als das Grundelement zum Konstruieren der Tonleiter und des Tonsystems, und zwar sowohl in Bezug auf den Ambitus (d. h. konjunkte, die einen Tone gemeinsam haben wie $d-g$ und $g-c'$, und disjunkte, die einen Ton voneinander entfernt sind wie $d-g$ und $a-d'$, Zusammenfassung der Tetrachorde) als auch auf die Intervallstruktur (»genus diatonicum« bestehend aus zwei Ganztönen und einem Halbton, »genus chromaticum« bestehend aus dem Intervall namens »trihemitonium« und zwei Halbtönen, »genus enharmonicum« bestehend aus großer Terz und zwei Halbtönen, die »diesis« genannt werden). Der Autor weist darauf hin, dass das »genus chromaticum« und das »genus enharmonicum« in der Musik der christlichen Welt nicht erscheinen, während das diatonische Tongeschlecht, das als einziges für die menschliche Stimme geeignet sei, überall in Gebrauch sei. Die Schrift schließt mit einem Vergleich der Aufteilung des Monochords nach Boethius und der vom Autor durchgeführten Aufteilung ab. Die im Ergebnis dieser Aufteilung entstandene diatonische Tonleiter umfasst als Ambitus die doppelte Oktave plus Quinte. Der Autor zeigt, dass diese beiden Teilungen sich nicht prinzipiell unterscheiden. Seiner Meinung nach hatte sich die Musik seit Boethius' Zeit nur zufällig verändert, sodass sie angenehmer zum Hören und subtiler (»subtiliata«) wurde, dank der Anstrengungen sowohl der gebildeten wie gewöhnlichen modernen Menschen.

Kommentar • Johannes de Muris legte das Paradigma der spekulativen Musik als einer quadrivialen Disziplin fest, die sich mit der quantitativen Intervalltheorie (d. h. mit Beziehungen von Tönen hinsichtlich ihrer Zahlenrelationen) beschäftigt. Er hielt sie für eine der Arithmetik untergeordnete Wissenschaft, die auf den Ton als physische Erscheinung gerichtet ist. Deshalb kann sie aus der Perspektive der spätmittelalterlichen *scientia media* (d. h. der Wissenschaft, die abstrakte, der Mathematik entlehnte Prinzipien auf Gegenstände, die sinnlich wahrnehmbar sind, anwendet) betrachtet werden. Die *Musica speculativa* bildete ein Standardlehrbuch der theoretischen Musik, zugleich aber fand sie Widerhall in Texten, die auf die Musikpraxis gerichtet waren: Johannes Boen diente die 18. Schlussfolgerung de Muris' als Grundlage für die Konzeption der »consonantiae per accidens« (namentlich der verminderten Quarte, der Quarte und des Tritonus, die im Kontrapunkt nur in strikt festgelegten Positionen zugelassen waren, vgl. Frobenius 1971), die für die Prinzipien des Kontrapunkts wesentlich ist. Dies betrifft den Status der Quarte, die als Dissonanz eingestuft wurde und nur zwischen mittlerer und oberer Stimme erlaubt war, falls sie über der Quinte innerhalb einer Oktave oder über der Terz innerhalb der Sexte (wie im Fauxbourdon) platziert war. Die Abhandlung von Johannes de Muris fand eine lebendige Aufnahme in Italien (sie wurde u. a. von Franchino Gaffurio kommentiert; vgl. Gallo 1974), hauptsächlich jedoch in Mitteleuropa, wo sie Grundlage für Musikvorlesungen an Universitäten war (in Prag, Krakau, Leipzig, Erfurt, wohl auch in Wien und Ingolstadt). Zitiert wurde sie auch in den Choralabhandlungen aus der Tradition des Johannes Hollandrinus. Die von Johannes de Muris in Hexameter verfassten Titel der Schlussfolgerungen wurden gelegentlich als Lehrverse genutzt (z. B. bei Ladislaus de Zalka). Ein spätes Zeugnis genau dieser Funktion ist das aus den Titeln der »conclusiones« zusammengestellte Lehrgedicht, das als »Speculativa musica Johannis de Muris metrico conscripta« in den *Quadrivii practici Epitomata* (Köln o. J.) publiziert wurde.

Literatur U. Michels, Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Quellenkritik und Besprechungen, WbDn. 1970 • W. Frobenius, Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre, Stg. 1971 • F. A. Gallo, Lo studio della Musica speculativa di Johannes de Muris in Polonia e in Italia, in: Primo incontro con la musica italiana in Polonia, Bologna 1974, 39–54 • M. Haas, Musik zwischen Mathematik und Physik. Zur Bedeutung der Notation in den Notitia artis musicae des Johannes de Muris (1321), in: Fs. für Arno Volk, hrsg. von C. Dahlhaus und H. Oesch, K. 1974, 31–46 • E. Witkowska-Zaremba, »Musica Muris« i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej [»Musica Muris« und der spekulative Trend im mittelalterlichen Musikschrifttum], Warschau 1992 • F. Hentschel, Sinnlichkeit und Vernunft in der

mittelalterlichen Musiktheorie, Stg. 2000 • C. Meyer, [...] per venerandae memoriae magistrum Iohannem de Muris [...] / La Tradition parisienne de l'enseignement de Jean de Murs, in: Gedenkschrift für Walter Pass, hrsg. von M. Czernin, Tutzing 2002, 217–234 • Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. I: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus. The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus, hrsg. von M. Bernhard und E. Witkowska-Zaremba, Mn. 2010

Elżbieta Witkowska-Zaremba

Sigfrid Karg-Elert (Siegfried Theodor Karg) Polaristische Klang- und Tonalitätslehre

Lebensdaten: 1877–1933

Titel: Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmoniklogik)

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig [1931]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 327 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Sigfrid Karg-Elert. Die theoretischen Werke, Paderborn 2004, 41–371 • Übersetzung: Sigfrid Karg-Elert's Precepts on the Polarity of Sound and Tonality, hrsg. von H. Fabrikant und S. Thuringer, Caulfield 2007

Sigfrid Karg-Elert lehrte von 1919 bis 1930 Musiktheorie und Komposition (anfänglich auch Klavier) am Konservatorium der Musik zu Leipzig. An seinem »polaren« Harmoniesystem (»Polarismus«) arbeitete er nach eigenen Angaben seit ca. 1900. Eine erste Veröffentlichung in Form eines praktischen Lehrgangs blieb unvollständig (*Die Grundlagen der Musiktheorie*, Bd. 1: *Elementareinführung*, Bd. 2: *Harmonielehre*. 1. Hälfte mit Notenanh., Leipzig 1920/21; die zweite Hälfte der Harmonielehre und der angekündigte dritte Band sind nicht erschienen). Flankiert von der Arbeit *Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung* (Leipzig [1930]), in der mit verschiedenen mathematischen Verfahren zur Tonhöhenbestimmung Grundlagen der Theorie behandelt werden, erschien eine umfassendere Darstellung erst mit dem musiktheoretischen Hauptwerk *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*. Darin wird ein komplexes System zur Beschreibung von Ton- und Klangbeziehungen entwickelt und an mehr als 250 Literatur- und knapp 130 »Konstruktionsbeispielen« (Stilkopien) dargelegt. Zugleich werden zahlreiche (generelle) Bestimmungen zu musikalischen Sachverhalten insbesondere zum Tonalitätsempfinden formuliert, die (z. T. in Form knapper Kommentare) über das gesamte Werk verteilt sind. Karg-Elert griff mit der dualistischen Mollauffassung – d. h. der Deutung des Moll-(Drei-)Klangs als spiegelsymmetrische Bildung zum Dur-(Drei-)Klang (Dur als Oberklang: große Terz und Quinte über dem Grundton, z. B. c-e-g; Moll als Unterklänge: große Terz und Quinte unter dem Bezugston, den Karg-Elert als »Akkordprim«, aber nicht als Grundton bezeichnete, z. B. e-c-a) –,

der Rückführung musikalischer Sachverhalte auf Gegebenheiten der Reinstimmung und den harmonischen Funktionen in erster Linie durch Arthur von Oettingen und Hugo Riemann vertretene Konzepte auf, die er miteinander verknüpfte und weiterführte. Dass Karg-Elert dabei eine eigene, von komplexen Begriffsbildungen geprägte Terminologie verwendete und zugleich ein hochdifferenziertes Zeichensystem entwickelte, erschwerte den Zugang zu seiner Theorie mitunter erheblich.

Zum Inhalt • Im 1. Teil (S. 1–67) werden die beiden zentralen Ansätze ausgeführt, aus denen Karg-Elert musikalische Bedeutungen (»Funktionen«) von Tönen und Klängen in Relation zu einer Bezugsgröße (im tonalen Sinne die Prime der Tonika; vgl. S. 17) ableitet: Zum einen bezieht er sich auf eine »ideelle Reinstimmung« (S. 1), wobei zur Tonhöhenbestimmung drei Intervalle herangezogen werden: pythagoreische Quinte (3:2), didymische Terz (5:4) und Naturseptime (7:4). (Das Verhältnis zur Bezugsgröße kann durch »Typensigel« angegeben werden: Punkte zeigen Quint-, Neigungsstriche Terz- und Haken Septimschritte an.) So ergeben sich (theoretisch unendlich viele) gleichnamige, akustisch aber distinkte Töne. Karg-Elert geht davon aus, dass die zwischen diesen bestehenden (Komma-)Differenzen in der gleichschwebend-temperierten Stimmung, die er als Normalfall für die musikalische Praxis voraussetzt, intuitiv und kraft »musikalischer Logik« als Bedeutungs- oder »Wert-«Unterschiede wahrgenommen würden (S. 19 f.).

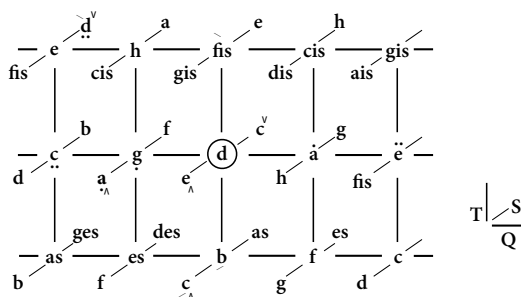


Abb. 1: Terz-Quint-Septim-Tonnetz. Die im System Karg-Elerts zentralen Ton- und Klangbeziehungen lassen sich durch ein Tonnetz veranschaulichen, das neben Quint- (Q) und Terz- (T) auch eine Septimachse (S) aufweist. Einige Töne sind mit (akustischen) »Typensigeln« ausgezeichnet (Bezugsgröße ist der Ton *d*)

Zum anderen dienen ihm »Partialtonreihen« (Ober- und Untertonreihe) als Herleitungsgröße, die er als ganzzahlige Vielfache der Schwingungszahl bzw. der Wellenlänge von Tönen aufstellt und als Folge der harmonischen bzw. arithmetischen Teilung darstellt (vgl. S. 9) – »Aliquoten«, d. h. klingende Obertöne, werden als Begründung explizit ausgeschlossen (S. 11).

Prinzipiell unterscheidet Karg-Elert »lineare« (auch »melodische«) und »harmonische« Wertungen: Für erstere wird der durch Aneinanderreihung pythagoreischer Quinten aufgestellte Tonbereich (»Horizontale«) als maßgeblich erachtet. Für die Auffassung im »Klangsinne« sind hingegen die Partialtonreihen wesentlich, aus denen entsprechend die als primär angesehenen »Harmonieformen«, nämlich »Konsonanz« (Dreiklang) und »Konkordanz« (»Naturvierklang«) abgeleitet werden, die sich in Dur als Oberklänge (z. B. *c-e-g-b*), in Moll als Unterklänge (z. B. *g-es-c-a*) darstellen (S. 10).

Als »Verwandtschaftstypen« (vgl. S. 13 f.) geben die für die »ideelle Reinstimmung« konstituierenden Intervalle weiterhin das Schema der Klangverwandtschaften vor, wobei für eine direkte Bezogenheit gemeinsame Töne vorausgesetzt werden (S. 52). Quint-, terz- und septimverwandte Klänge werden in »Klangsystemrichtung« (d. h. nach dem Tongeschlecht der Tonika: aufwärts in Dur, abwärts in Moll; S. 65) oder entgegen derselben bestimmt, was auch Funktionsbezeichnungen und -sigel entsprechend wiedergeben: Die quintverwandten Hauptklänge (»Prinzipale«) bezeichnet Karg-Elert als Tonika (T), Dominante (D) und Contra(domi)nante (C) (Abb. 2.1.a und 2.2.a). Ist die Tonika ein Mollklang, so werden die Funktionssigel-Buchstaben der Prinzipale gespiegelt, die übrigen im Neigungswinkel angepasst (Abb. 2.2). Großbuchstaben zeigen Übereinstimmung zwischen dem Tongeschlecht von Klang und Klangsystem an, Kleinbuchstaben Gegensätzlichkeit (Abb. 2.1.b und 2.1.c). Spezifizierende oder signifikante Bedeutung hat zudem die Position von weiteren Buchstaben (Abb. 2.1.e und 2.2.e sowie 3.1.b) und Zeichen, welche das Hinzukommen oder Wegfallen sowie die Alteration von Akkordtönen anzeigen (Abb. 2.1.d und 2.2.d sowie 2.3).

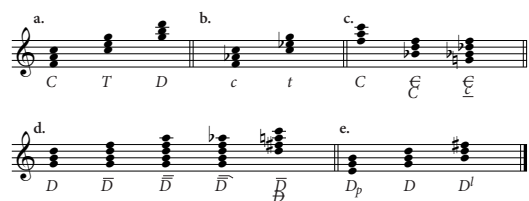


Abb. 2: Quintverwandte Klänge und »Substituten« (»Diatonalität«)

Abb. 2.1 zeigt bezogen auf die Tonika C-Dur: a. Prinzipale (quintverwandte Hauptklänge); b. Varianten: »temperierte« Contra(domi)nante, Tonikavariante; c. Contrante, Formen der »Ultracontrante« (d. h. Contrante der Contrante); durchgestrichene Sigel bezeichnen Klänge, die lediglich als Bezugsgröße relevant sind; d. Formen der Dominante und »Ultradominante« (entspricht der Doppeldominante); Striche über den Funktionssigeln bezeichnen weitere Töne in Terzschichtung, Tiefalteration wird durch einen abgewinkelten Strich kenntlich gemacht; e. Parallele (p) und Leittonwechselklang (l) der Dominante

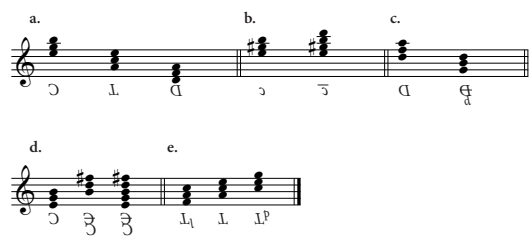


Abb. 2.2 zeigt bezogen auf die Tonika a-Moll: a. Prinzipale (quintverwandte Hauptklänge); b. »temperierte« Contranten (Dreiklang und Vierklang); c. Dominante und variierte »Ultra-dominante«; d. Contrante, Formen der »Ultracontrante«; e. Leittonwechselklang (l) und Parallele (p) der Tonika

Als erstes Hauptstück einer »Entwicklungslehre der Tonalität« behandelt der zweite Teil des Buchs (S. 69–172) die Quintverwandtschaft, was in einer Reihe von Kapiteln zu Harmonien und Akkordformen geschieht, die Karg-Elert der »Diatonalität« zurechnet. Bezugsgrößen sind dabei Tonartlichkeit und Klangsystemrichtung, was Ausführungen zu einzelnen Klängen (ex negativo) verdeutlichen: So werden »temperierte« (d.h. variierte) Contranten (c) als entlehnte Dominanten der Varianttonart erklärt (S. 74; so ist z. B. der f-Moll-Klang in C-Dur temperierte Contrante und zugleich Dominante von c-Moll, Abb. 2.1.b; ebenso ist der E-Dur-Klang bezogen auf a-Moll temperierte Contrante und zugleich Dominante in A-Dur, Abb. 2.2.b); Parallel- (p) und Leittonwechselklänge (l), werden als unvollständige Zusammenschlüsse benachbarter »Prinzipale« aufgefasst, die sie als »Substituten« vertreten können (Abb. 2.3 sowie 2.1.e und 2.2.e), gleichzeitig werden sie als nur »scheinbar« gegengeschlechtliche Klänge bezeichnet (S. 86).



Abb. 2.3: »Substitut« (Vertreterklang) als unvollständiger Zusammenschluss zweier benachbarter Prinzipale (Tonika und Contrante in C-Dur); funktional kann a-Moll hier als Tonika-parallele oder als Leittonwechselklang der Contrante gedeutet werden

Mit der »Tonikalisierung« durch auf »Substituten«, Contrante oder Dominante bezogene quintverwandte »Beziehungsklänge« werden auch »Ultraformen« (Abb. 2.1.c–d und 2.2.c–d) der Dominanten und Contranten eingeführt (S. 82, 91). Die Deutung von Klängen als »Polysonanzen« (Zusammenschlüsse von Konsonanzen) – nach gleichem Muster werden auch Alterationen von Akkordtönen erklärt (vgl. S. 41, 204) – bzw. als indirekt auf die Tonika bezogene Klänge ist zugleich das zentrale Erklärungskonzept

für Dissonanzen »im Tonalitätssinne« (vgl. S. 135), die nach Art und Kontext als »scheinkonsonant«, »diatonal« oder »chromatisch« (S. 38) spezifiziert werden können.

Die als zentral angesehene Eigenschaft der Quintverwandtschaft wird primär im Kapitel zur »kommareinen« Modulation behandelt (S. 112–155): Karg-Elert unterscheidet die »lineare Entwicklung« entlang der Prinzipale und Substituten (z. B.: C-G-D-h-fis-A-[Fis]-cis) als »quintreine« »tonartliche Wandlung« (S. 114–116) von Wendungen, in denen eine Variante oder Medianten zu einem Prinzipal oder Substitut umgedeutet wird (z. B.: C-E-A-[Fis]-cis; die [terzverwandte] Medianten [E-Dur] des Ausgangsklangs [C-Dur] wird zur Dominante von A-Dur). Da hierbei ein Klang für einen dem Verwandtschaftstyp nach zu unterscheidenden anderen eintritt, ergäbe sich »Metharmose« (Begriff und Konzept übernahm Karg-Elert von Arthur von Oettingen; vgl. S. 41), also eine (ideelle) »Kommamentgleisung« (S. 140). (Die Modulationswege lassen sich schematisch, d. h. unter Vernachlässigung der Substituten, in Abb. 1 nachvollziehen: Maßgeblich für die »komma-reine« Modulation ist, dass Ausgangs- und Zielklang auf der gleichen Quint-Achse [Q] liegen.)

Die durch Terz- und Septverwandtschaften geprägte »Chromatonalität« ist Gegenstand des dritten Teils (S. 173 bis 327). Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Mediantik, die zu einer »grenzenlosen Tonalität« führe und zugleich »Keime der Tonalitätszerstörung« mit sich bringe (S. 216). Ausgeführt wird dies an zahlreichen Literaturbeispielen in »einigermaßen historischer Folge« (S. 228–308) – v. a. aus Werken von Franz Schubert, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner, Max Reger und Richard Strauss. Neben den auf die Prinzipale bezogenen Medianten und Gegenmedianten (M) (Abb. 3.1.b und 3.2.b), deren Ultraformen (Abb. 3.1.a und 3.1.d sowie 3.2.a) sowie Nebenmedianten (P) (auch »Parallelvarianten« bzw. »Variantenparallelen«; Abb. 3.1.e und 3.2.c) werden bestimmte Klangablösungen auch unabhängig von funktionalen Deutungen benannt und beschrieben: »Tritonanzen«, »Kollektivwechselklänge« und »Chromonanzen« (Abb. 3.4). Diesen wird eine wichtige Rolle bei der Entwicklung hin zur »aufgehobenen Tonalität« (S. 312) zugeschrieben, in der das »12-Halbstufensystem seine Eigenart« dahingehend durchsetze, dass eine nach Verwandtschaftstypen (und Kommodifferenzen) unterschiedene Funktionswertung nicht mehr eindeutig möglich sei (vgl. S. 106). Die Septverwandtschaften (K) (Abb. 3.3), die nur knapp und dem Prinzip nach behandelt werden, sieht Karg-Elert dementsprechend primär als mögliche Vereinfachung (im Sinne direkter Bezogenheit) bei der harmonischen Analyse »komplizierter Fälle« (S. 309).

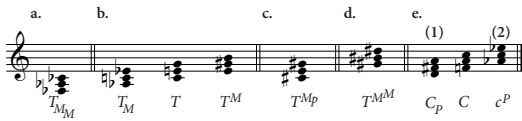


Abb. 3: Terz- und septverwandte Klänge (»Chromatonalität«)

Abb. 3.1 zeigt bezogen auf die Tonika C-Dur Klänge und Funktionssigel der: a. »Ultramediant« (hier Gegenmediante der Gegenmediante); b. Gegenmediante und Mediante der Tonika; c. Mediantenparallele oder »Terzgleicher« der Tonika; d. »Ultramediant« (Mediante der Mediante); e. »Nebenmedianten« (P): »Parallelvariante« (1) und »Variantenparallele« (2) der Contrante



Abb. 3.2 zeigt bezogen auf die Tonika a-Moll Klänge und Funktionssigel der: a. »Ultramediant« (Obermediante der Obermediante); b. Gegenmediante und Mediante der Tonika; c. »Nebenmedianten« (P): »Parallelvariante« (1) und »Variantenparallele« (2) der Dominante



Abb. 3.3: Septverwandte Klänge bezogen auf den G-Dur-Dominantseptakkord: a. und b. »Tritonanten«; c. »Septgegenklang«; die Balken verdeutlichen, über welchen gemeinsamen Ton die Verwandtschaft der Klänge besteht

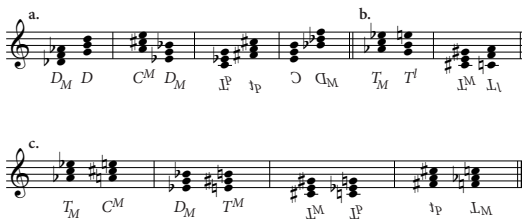


Abb. 3.4 Beispiele für Klangverbindungen der Mediantik: a. »Tritonanten«; b. »Kollektivwechselklänge«; c. »Chromonanten«; die mittels der Sigeln angegebenen funktionalen Deutungen geben jeweils nur eine von mehreren Möglichkeiten wieder

Kommentar • Die verschiedenen Konzepte, die Karg-Elert heranzog, um Klänge und Klangprogressionen zu deuten bzw. zu bestimmen, eröffneten ihm einerseits vielfältige Möglichkeiten für die harmonische Analyse; andererseits nutzte er sie zur Formulierung zahlreicher Bestimmungen zu »Natur« oder »Wesen« von Klängen und musikalischen Zusammenhängen, die von deren »Erscheinungsformen« unterschieden werden können (zudem ist die Rückführung der »Natur« auf grundlegende Prinzipien vielfach problematisch). Dabei wertete Karg-Elert die Analogien »zwi-

schen musikalischen und mathematischen Proportionen«, die er anführte, insgesamt nicht im Sinne naturwissenschaftlicher Begründungen, sondern als Ausdruck zur Grunde liegender Gesetzmäßigkeiten, mit denen er sich auf eine »dem akustischen und physiologischen Sinn übergeordnete musikalische Weisheit« bezog (S. II). In diesen Bereich fallen die »Harmonologik«, die als naturgegebene Fähigkeit des »Funktionshörens« gemäß der »ideellen« Reinwerte über die »Realstilisierung« der gleichschwebend-temperierten Stimmung hinweg definiert wird (vgl. S. 31, 211), sowie die »Klanganalogie zwischen Dur und Moll«, die als »funktionale Wesenskorrespondenz« »Erscheinungsgegensätze« bedinge (S. III).

Die Rezeption der Theorie ist kaum erforscht. Durch Publikationen von Fritz Reuter (v. a. *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Halle 1952) und Paul Schenk, beide Schüler Karg-Elerts, v. a. aber durch deren Lehrtätigkeit in Leipzig, Halle und Berlin erlangte sie (in teilweise stark modifizierter Form) in der DDR erhebliche Verbreitung. Darüber hinaus sind explizite Bezugnahmen kaum zu finden. Inhaltliche Ähnlichkeiten weisen Arbeiten von Martin Vogel auf (v. a. *Tonbeziehungen*, Bonn 1975).

Literatur P. Schenk, Karg-Elerts polaristische Harmonielehre, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Martin Vogel, Rgsbg. 1966, 133–162 • M. Vogel, Die Lehre von den Tonbeziehungen, Bonn 1975 • G. Hartmann, Karg-Elerts Harmonologik. Vorstufen und Stellungnahmen, Bonn 1999

Jonathan Gammert

David Kellner Treulicher Unterricht

Lebensdaten: um 1670 – 1748

Titel: Treulicher Unterricht im General-Baß, worinne alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und unständiglich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschaft gehöret, sattsam begreifen kan. Zum Nutzen, Nicht allein derer, so sich im General-Bass üben, sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befeleißigen [...]. Zweyte und vermehrte Auflage. Nebst einer Vorrede Hn. G. P. Telemanns

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg ²1737

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [VI], 99, [IX] S., dt.

Quellen / Drucke: Erstauflage: Hamburg 1732 • Neudruck: Mit einer Vorrede des Herrn Daniel Solanders, Hamburg ³1743 [Nachdruck: Laaber 1980] • Hamburg ⁸1796 • Nachdrucke der 2. Aufl.: Hildesheim 1979 • Michaelstein 1985 • Übersetzungen: Trogen underrättelse uti general-basen, Stockholm 1739 • Korte en getrouwe onderregtinge van de generaal bass, Amsterdam 1741, 1751 • Vernoe nastavlenie v socinenii general-basa, Moskau 1791 • Digitalisat: IMSLP

Trotz neuerer biographischer Forschung (Sparr 1992/93) ist es noch kaum möglich, David Kellner als Musiker- oder Theoretikerpersönlichkeit ein Profil zu geben. Aus Liebert-wolkwitz bei Leipzig stammend, wird Kellner erstmals 1693 als Student im damals schwedischen Turku aktenkundig, wo einer seiner Brüder als Organist wirkte. Ab 1697 war er Advokat am Landgericht in Dorpat, ab 1701 stand er im Zweiten Nordischen Krieg für zehn Jahre im Dienst des schwedischen Heeres. In diesem ganzen Zeitraum ist Kellner sporadisch und an verschiedenen Orten als Orgelspieler nachweisbar, doch daneben publizierte er bspw. auch wiederholt Gedichte (u. a. *Die Noth-Flagge des Gebeths*, Stockholm 1710). 1711 übernahm er an zwei Kirchen in Stockholm Stellen als Organist und Carillonneur, die er ohne größere Publizität bis an sein Lebensende versah. Für kompositorische Aktivitäten gibt es mehrfach Indizien, aber überliefert ist einzig eine 1747 unter seinem Namen gedruckte Sammlung von *Auserlesenen Lauten-Stücken*. Etwas greifbarer wird Kellner in der Stockholmer Zeit als versierter Musiklehrer, als der er auch in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* von 1732 einmal aufscheint.

Im selben Jahr kam mit dem *Treulichen Unterricht im General-Baß* Kellners einzige theoretische Schrift heraus, die durch insgesamt acht deutschsprachige Auflagen und drei Übersetzungen im 18. Jahrhundert zur verbreitetsten Generalbasslehre wurde. Der knapp gefasste, wie üblich auf Tasteninstrumente ausgerichtete Lehrgang ist für ein breites Publikum bestimmt und legt den Schwerpunkt weniger auf die instrumentale Realisierung des Generalbasses als auf Aspekte der Harmonie- und Kompositionslehre. Unter dieser Perspektive erweist er sich an vielen Stellen als frühe Quelle der Auseinandersetzung mit Johann David Heinichens maßstabsetzendem Kompendium *Der General-Bass in der Composition* von 1728.

Zum Inhalt • Kellners *Treulicher Unterricht* beansprucht, »alles was [...] ein Accompagniste vom General-Basse wissen muß«, in sieben Kapiteln kompakt darzustellen (S. 2). Dies hat im Ergebnis zu drei sich überschneidenden Themenkreisen geführt: 1. generalbassspezifische Notierungsweise und Spielpraxis; 2. Elementar- und Harmonielehre; 3. Tonsystemtheorie (der Quintenzirkel als Schlüsselstruktur).

1. Die generalbassspezifische Lehre im engeren Sinn (größtenteils in Kap. I und II) thematisiert einerseits die Bassbezeichnung, und zwar in ihren Prinzipien wie auch detailliert anhand der gängigen Akkordstrukturen, die eine »Signatur-Tabelle« zusammenfasst. Andererseits wird auf der Basis der nötigsten Satzregeln ein vierstimmig-akkordisches Accompagnement skizziert. Kellner sieht darin Norm und didaktische Grundstufe des Continuo-Spiels, ermuntert allerdings auch dazu, bei passender Ge-

legenheit »vollstimmig« oder »manierlicher« zu begleiten. Zehn Arten der »Auszierung« werden kurz erläutert, und eine abschließende Betrachtung gilt dem Rezitativ als notationalem und performativem Sonderfall. Besonders bei diesen spielpraktischen Aspekten hat der *Treuliche Unterricht* den Charakter eines Breviariums. Kellner spricht den Lehrstoff in den wesentlichen Punkten an, verzichtet jedoch weitgehend auf die Demonstration gestalterischer Möglichkeiten. Hier wie auch sonst arbeitet er mit lediglich kurzen Notenbeispielen, die häufig nicht ausgesetzt sind.

2. Als zeittypische Unterweisung im Generalbass vermittelt Kellners Buch Musiklehre in einem umfassenden Sinn: Elementarwissen (Intervallkunde usw.) aufgrund des partiell propädeutischen Anspruchs, kompositorisches Know-how für die adäquate satztechnische Umsetzung der Continuo-Notierung. So zeigt Kellner an zahlreichen Stellen harmonisch-kontrapunktische Schemata wie Quintfallsequenz oder Fauxbourdonsatz-Varianten, mit denen ein Generalbassspieler vertraut sein sollte. In Kapitel VII wird systematisch eine Vielzahl dissonanter Klangbildungen unter dem Aspekt der Ein- und Weiterführung durchgegangen und damit ein Fundus an geläufigen dreigliedrigen Akkordprogressionen zusammengetragen. Aufs Ganze gesehen ergibt der *Treuliche Unterricht* eine reiche, nach Bezifferungsaspekten geordnete Akkordsyntax, bietet also einen Gutteil dessen, was eine im Ansatz vor-Rameau'sche Harmonielehre zu leisten vermag. Kernstück dieser Lehre ist bei Kellner die Oktavregel (Kap. III). Besonders für die Bewältigung von unbezifferten Bässen wurden seit Anfang des 18. Jahrhunderts unter Bezeichnungen wie »règle de l'octave« usw. Modelle kodifiziert, wie sich eine steigende und fallende Dur- oder Molltonleiter im Bass »natürlich« harmonisieren lasse. Kellner ist bei diesem Thema nicht bloß Popularisierer, sondern bereichert den zeitgenössischen Diskurs substantiell. Von den Grundmodellen François Campions ausgehend, reflektiert er differenziert darüber, ob man innerhalb des Akkordbestands der Oktavregel, die eigentlich von einem schrittweise verlaufenden Bass ausgeht, »denn nicht auch mit Beybehaltung der überstehenden Signaturen springen könne, wohin man wolle?« (S. 38). Dies setzt punktuell Harmonisierungsvarianten voraus, und die beiden Tabellen, die am Ende von Kapitel VII für eine Dur- und eine Molltonart »bey einer jeden Dissonanz« angeben, »über welcher Chorda des Thons sie ihre natürliche Stelle habe« (S. 95), sind als umfangreiche Variantenkataloge der Oktavregel zu verstehen.

3. Kellner entwickelt seine Version der Oktavregel u. a. im kritischen Rekurs auf Heinichens Generalbasslehre von 1728. Die Definition von »Generalbass«, das Konzept der Akkordumkehrung und die Erklärungsansätze für die »moderne« Dissonanzpraxis sind nur einige von zahlreichen

weiteren Punkten, bei denen der *Treuliche Unterricht* implizit ebenfalls an Heinichen anknüpft. Mitunter wirkt dessen Lehre nur halb verstanden, doch nicht zuletzt Heinichens Ausführungen zum Quintenzirkel hat Kellner in einem grundlegenden theoretischen Exkurs (Kap. VI) ein-sichtsvoll aufgegriffen. Er erörtert ihn einerseits als Intervallzirkel, an dem die Diskrepanz zwischen akustisch geschlossenem und notational offenem Tonsystem deutlich wird. Kellner präsentiert andererseits die Grafik eines von Heinichen abweichenden, doppelreihigen Tonartenzirkels mit untereinander gesetzten Paralleltonarten, der dreierlei aufzeige: den Zusammenhang aller 24 Tonarten; die enge Verwandtschaft von jeweils drei benachbarten Tonartenpaaren (z. B. C-Dur/a-Moll, F-Dur/d-Moll, G-Dur/e-Moll), die der (in Kap. V ausführlich behandelten) Praxis der »gewöhnlichen« tonartlichen Ausweichungen entspreche; und schließlich die Möglichkeit, einen Formverlauf zirkulär-modulierend anzulegen. Mit seinen Bemühungen, den Quinten-, oder genauer: Terzen-Quintenzirkel als ein Schlüsselbild der Dur-Moll-tonalen Harmonik auszuweisen, profilierte sich Kellner auf einem theoriegeschichtlich jungen Themenfeld: Durch die Temperaturtheorie zwar angebahnt, war dieser Gedanke doch erst 1711 in Heinichens erster Generalbasslehre lanciert worden.

Kommentar • Johann Matthesons kritische Besprechung des *Treulichen Unterrichts*, die eine Replik Telemanns und eine Duplik Matthesons nach sich zog (Hobohm 1985), benannte – durchaus nachvollziehbar – als Hauptvorwurf eine »Unordnung der 7 Capitel und des gantzen Vortrags«. Kellners Generalbasslehre will und kann mit den Meilensteinen der Disziplin nicht konkurrieren und bietet doch einiges mehr als epigonale Propädeutik. Mehr noch als ein Dokument der Ideengeschichte ist sie eines der Alltags-geschichte. Ihr großer buchhändlerischer Erfolg vermittelt für Deutschland im 18. Jahrhundert eine Ahnung vom Bedarf an musiktheoretischem Wissen und von dessen Inhalten. Wie verbreitet das Werk war, klingt bei Christoph Gottlieb Schröter an (*Deutliche Anweisung zum General-Baß*, Halberstadt 1772), der im Blick aufs zeitgenössische Musikleben geradezu von den »Kellerianern [sic]« spricht. Die Kellner-Adepten sollen zwar laut Schröter bei anspruchsvolleren Continuo-Aufgaben oft »schändlich gestolpert« sein, doch zählte zu diesen neben dem schwedischen Komponisten Johan Helmich Roman immerhin auch Joseph Haydn, von dem ein annotiertes Exemplar der vierten Auflage erhalten ist. Inwiefern der Erfolg des Buches letztlich schlicht in der Handlichkeit und im geringen Preis begründet lag und inwiefern doch in Qualitäten wie Kellners »besonderer Gabe, große Vorträge in einen kleinen Umfang zu bringen« (Telemann), ist eine rezeptionsgeschichtlich ebenso bedenkenswerte wie unbeantwortbare Frage.

Literatur G. Fridell, David Kellners 'Treulicher Unterricht ...' 1732 jämte förlagor och översättning. En jämförande studie, unveröff. Diss. Univ. Uppsala 1969 • W. Hobohm, Kommentar, in: David Kellner. *Treulicher Unterricht* im General-Baß, hrsg. von E. Thom, Michaelstein 1985 [o. S.] [Beiheft zum Nachdruck der 2. Aufl.] • K. Sparr, David Kellner. Ein biographischer Überblick, in: *Gitarre & Laute* 14/6, 1992, 13–18; 15/1, 1993, 17–21; 15/2, 1993, 17–21 [3 Tle.]

Thomas Gerlich

Johannes Kepler *Harmonice mundi*

Lebensdaten: 1571–1630

Titel: *Harmonices mundi libri V* (Fünf Bücher von der Harmonie der Welt)

Erscheinungsort und -jahr: Linz 1619

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 255 S., lat.

Quellen / Drucke: Edition: *Harmonice mundi*, hrsg. von M. Caspar, München 1940 • Übersetzungen: *Harmonice mundi* Buch III, übs. und kommentiert von H. Trede, Ostermundigen 1936 • *Weltharmonik*, übs. von M. Caspar, München 1939 [unveränderter Nachdruck: München 2006] • *L'harmonie du monde*, übs. von J. Peyroux, Paris 1979 • *The Harmony of the World*, übs. von E. J. Aiton, Philadelphia 1997 • Digitalisat: BSB

In den fünf Büchern der *Harmonice mundi* bringt Kepler sein Lebensthema zum Abschluss, nämlich die Frage nach der Ordnung des Planetensystems. Ist das Werk in der Geschichte der Astronomie v. a. als Quelle für das dritte Kepler'sche Gesetz (also dass sich die Quadrate der Umlaufzeiten zweier Planeten wie die Kuben der großen Bahnhalfachsen verhalten) von Bedeutung, markiert es in der Geschichte der (spekulativen) Musiktheorie den Höhe- (und Schluss-) Punkt des Gedankens von der Sphärenharmonie. Kepler aktualisiert hier ältere Auffassungen, die mangels geeigneter Messtechnik reine Theorien bleiben mussten, indem er das moderne, kopernikanische Weltbild zugrunde legt und von eigenen Entdeckungen (wie den Ellipsenbahnen der Planeten) sowie präzisen astronomischen Messungen ausgeht. In diesem Zusammenhang formuliert er zudem eine neue, geometrische Theorie der Konsonanzen und stellte eigene Überlegungen zu Tonsystem, Modi und Genera an.

Kepler arbeitete über 25 Jahre an seinem weiterhin christlich motivierten Modell eines rational von Gott eingerichteten Kosmos. In dem 1596 veröffentlichten *Mysterium cosmographicum* (Tübingen) suchte er den Aufbau des Sonnensystems (also die Anzahl und die Abstände der Planeten) mithilfe der fünf platonischen Körper zu begründen. Ab 1599 nahm er dann das Sonnensystem als dynamisches System in den Blick und versuchte die Planetenbewegungen zu erklären. In diesem Zusammenhang

begann er sich auch mit der Musiktheorie, v. a. den Konsonanzen, zu beschäftigen und fand eine erste musikalische Formulierung der Weltharmonie in einem aus den relativen Umlaufgeschwindigkeiten der Planeten gebildeten Dur-Quartsextakkord (von G bis c^2). In mehreren Briefen aus demselben Jahr sind erste Pläne und Konzepte für das spätere Buch dokumentiert.

Nachdem Kepler im Jahr 1600 Assistent und kurz darauf Nachfolger des kaiserlichen Hofastronomen Tycho Brahe in Prag geworden war, von dessen präzisen Beobachtungen er profitierte, passte er seine musikalische Planetentheorie zunächst seiner Entdeckung der Ellipsenbahnen an: Die je verschiedenen Geschwindigkeiten im Aphel und Perihel stellte er als Intervallproportionen dar, was etwa zu einer Diesis (27:28) für die Erde oder zu einer Quarte (3:4) für den Merkur führte. Doch führten diese auf den tatsächlichen Bahngeschwindigkeiten beruhenden Gleichungen noch nicht zu widerspruchsfreien Ergebnissen, sodass sich Kepler schließlich für die Winkelgeschwindigkeiten als Bezugswerte entschied.

Nachdem diese Lösung gefunden war, erfolgte die eigentliche Niederschrift des König Jakob I. von England gewidmeten Buches relativ rasch zwischen Oktober 1617 und Mai 1618 – Kepler hatte seinen Posten in Prag 1612, nach dem Tod des Kaisers, wieder verlassen und war nun als Landesmathematiker in Linz tätig.

Zum Inhalt • Die Schrift ist in fünf systematisch aufeinander bezogene Bücher unterteilt, in deren Zentrum mit Buch III im engeren Sinne musiktheoretische Themen behandelt werden. Zugleich stellen die Bücher III–V in modifizierter Weise einen Reflex der boethianischen Dreiteilung der Musik in *mundana* (Buch V), *humana* (Buch IV) und *instrumentalis* (Buch III) dar. Formal folgt die Schrift mathematischen Konventionen: Als Gliederungseinheiten fungieren Definitionen, Propositionen und Axiome, erst mit Buch III werden sie von regulären Kapiteln überlagert.

Buch I ist eine Abhandlung zur Geometrie der regelmäßigen Vielecke. Buch II widmet sich ihren Kongruenzen in der Zwei- und Dreidimensionalität, beschränkt sich jedoch nicht auf die platonischen Körper.

Buch III (»De ortu proportionum harmonicarum, deque natura et differentiis rerum ad cantum pertinentium«; »Der Ursprung der musikalischen Proportionen und die Natur und die Unterschiede der musikalischen Dinge«, Caspar²⁰⁰⁶, S. 85) – separat paginiert und das längste des Werks – liefert dann die musiktheoretischen Fundamente für die abschließende harmonische Beschreibung der Planetenbewegungen und beschränkt sich daher im Wesentlichen auf Aspekte des Tonsystems, der Intervalle, Genera und Modi. Dabei ist die Darstellung durchweg von einem theoretisch-systematischen Interesse geleitet, sodass Kep-

ler zu Lösungen kommt, die das musikalisch Sinnvolle oder Übliche bisweilen überschreiten.

Mit Bezug auf Buch I expliziert Kepler sein 1599 entwickeltes Verfahren zur Ableitung der Konsonanzen und nennt sich selbst nicht ohne Stolz den ersten, der den tatsächlichen Grund für den Unterschied von Konsonanzen und Dissonanzen und die Anzahl der Konsonanzen gefunden habe. Er bleibt hier nicht wie Boethius oder Gioseffo Zarlino im Bereich der Arithmetik (und Zahlensymbolik), sondern greift in die Geometrie aus. Die Anzahl und Art der Konsonanzen hatte er zunächst empirisch, mittels Versuchen am Monochord, festgestellt und suchte dann nach einer mathematischen Ableitung. Dafür biegt er gleichsam die Monochordsaite zu einem Kreis und gewinnt ihre Teilungen aus den Abschnitten, die die Ecken von in diesen Kreis hinein konstruierten regelmäßigen Vielecken markieren. Mit einer definitorischen Einschränkung der Vielecke kommt er genau auf die vorausgesetzte Anzahl von (sieben) Konsonanzen.

Aus den Differenzen der Konsonanzen gewinnt er die kleinen, melodischen Intervalle, wobei er mathematisch exakt an der Unterscheidung von großem und kleinem Ganz- und Halbton festhält. Mit dem Blick auf die reine (pythagoreische) Stimmung konstruiert Kepler sodann eine chromatische Oktave, die sehr viele reine Intervalle enthält und von Kepler als Grundlage für vokalphonische Werke gedacht ist. Mit Bezug auf Instrumentalmusik äußert er sich aber auch zu verschiedenen Temperierungen, wobei besonders auf die bei ihm zuerst ausformulierte Beschreibung der gleichschwebenden Stimmung für alle zwölf Töne der Oktave zu verweisen ist.

Ein besonderer Stellenwert kommt seinen Überlegungen zu den Genera *cantus durus* und *cantus mollis* zu: Sie sind bei ihm nicht, wie bei Heinrich Glarean, modale Varianten, sondern den Modi vorgeordnet als die zwei Grundmuster, die die Modi dann jeweils spezifisch prägen. Den *cantus durus* definiert er als Oktavgattung mit großer Terz und großer Sexte, den *cantus mollis* entsprechend mit kleiner Terz und kleiner Sexte. Nach diesem System werden später auch Akkorde als Dur- oder Mollakkord klassifiziert, wobei Kepler jeweils vom Bass-ton ausgeht (und noch nicht in Umkehrungen denkt), sodass etwa ein Akkord, der heute als Moll-Sextakkord gilt, bei ihm als Durakkord gilt. Kepler legt seine Genera also wesentlich dichotomisch an, wozu auch kontrastierende Beschreibungen ihrer expressiven Wirkung gehören (männlich, heiter, aktiv gegen weiblich, ruhig bis traurig, passiv).

Obwohl die Ausführungen zum Primat der Genera eine klassische Modus-Lehre beinahe überflüssig machen, folgen dennoch Ausführungen zu Modi, die sich nur wenig an das traditionelle musikalische System halten, sondern

Permutationen von Oktavgattungen darstellen. Im Mittelpunkt steht ein System mit 14 (bzw. 24) Modi, bei dem die Oktaven je aus drei großen Ganztönen, zwei kleinen Ganztönen und zwei Halbtonen gebildet werden. In Anwendung des kirchentonalen Modells der (authentischen bzw. plagalen) Gerüsttöne können gar drei Modi pro Oktavgattung und somit insgesamt 72 Modi gebildet werden. Diesem praxisfernen System steht ein ausgesprochen pragmatisches mit nur fünf Modi gegenüber, bei dem die Unterscheidung der Ganztöne aufgegeben ist. Kepler weist den Modi, wie die meisten Autoren vor ihm, verschiedene Affektcharaktere zu, systematisiert allerdings auch hier, wenn er sie aus vier Kriterien wie der Lage des Halbtons im unteren Tetrachord u. Ä. ableitet.

Buch IV ist einem astrologischen Ansatz verpflichtet. Kepler – der am Prager Hof auch mit der Abfassung von Horoskopen beauftragt wurde – untersucht die Wirkungen der Konfigurationen der Planetenstrahlen auf Natur und Mensch. Auch hier gibt es indes musikalische Bezüge, etwa wenn in Kapitel VI der Zusammenhang zwischen den Planetenaspekten und den Konsonanzen aufgezeigt wird.

Die Zusammenführung von kosmischem Modell und Harmonik schließlich erfolgt in Buch V, das auf ausgesprochen emphatische Art und Weise beginnt. Sein Bezugspunkt für den Nachweis einer von Gott rational geordneten Welt sind dabei nicht, wie bislang üblich, die Abstände der Planeten zueinander oder ihre Geschwindigkeiten, sondern die Winkelgeschwindigkeiten in Aphel und Perihel (sonnennächstem und -fernstem Punkt der Umlaufbahn). Aus den so gewonnenen Zahlen und Zahlenverhältnissen bildet er einerseits charakteristische Intervalle (und Skalenausschnitte) für jeden Planeten, andererseits Harmonien zwischen benachbarten Planeten (wobei er jeweils die Winkelgeschwindigkeit des Aphels von Planet a zur Winkelgeschwindigkeit des Perihels von Planet b in Beziehung setzt und vice versa). Aus den Tönen aller Planeten zusammen versucht er zudem die Dur- und Mollskala abzuleiten und erstellt eine Systematisierung der Planetenakkorde.

Kommentar • Das gleichermaßen ehrgeizige wie eigenwillige Hauptwerk Keplers speist sich aus eigenen Messungen und Berechnungen ebenso wie aus breiter Lektüre antiker und zeitgenössischer Autoren, wobei besonders die gute Kenntnis musiktheoretischer Literatur auffällt. Die Adressaten des Buches sind dennoch weniger musikalisch Interessierte oder Tätige im engeren Sinne als Mathematiker im breitesten damaligen Verständnis – nicht zuletzt wegen des durchaus voraussetzungsreichen Inhalts. Da das Buch wegen seiner Bezugnahme auf das kopernikanische Weltbild von der katholischen Kirche indiziert wurde, lief seine Rezeption in Italien und im katholischen Deutsch-

land nur zögerlich an oder geschah indirekt (etwa durch entsprechend kommentierte Zitierung wie in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*, Rom 1650). In Frankreich und besonders in England ist jedoch eine rege Auseinandersetzung mit Keplers Werk zu verzeichnen, wobei ein Disput mit Robert Fludd wohl durchaus auch im Sinne der Publizitätssteigerung eingesetzt wurde. Beginnend mit Seth Calvisius nahmen auch deutsche (protestantische) Musiktheoretiker das gesamte 17. Jahrhundert hindurch häufig und bewundernd Bezug auf Keplers zentrale musikbezogene Aussagen. Unter diesen sticht besonders Andreas Werckmeister hervor.

Eine besondere Faszination für das Werk und die Idee der Weltharmonie hat dann das frühe 20. Jahrhundert entwickelt: In diese Zeit fallen nicht nur die Gesamtausgaben- und Übersetzungsprojekte von Max Caspar und anderen sowie verschiedene theoretische Wiederbelebungs- und Aktualisierungsversuche, sondern auch künstlerische Bezugnahmen – am spektakulärsten wohl Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* (1957) und die ihr vorausgegangene Sinfonie (1951).

Literatur M. Dickreiter, Der Musiktheoretiker Johannes Kepler, Bern 1973 • B. Stephenson, The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy, Princeton 1994 • M. Dickreiter, The Structure of Harmony in Johannes Kepler's *Harmonice mundi* (1619), in: Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution, hrsg. von P. Gozza, Dordrecht 2000, 173–188 • P. Pesic, Earthly Music and Cosmic Harmony. Johannes Kepler's Interest in Practical Music, Especially Orlando di Lasso, in: JSCM 11/1, 2005, <<http://www.sscm-jscm.org/v11/no1/pesic.html>> • D. Juste, Musical Theory and Astrological Foundations in Kepler. The Making of the New Aspects, in: Music and Esotericism, hrsg. von L. Wuidar, Leiden 2010, 177–196

Melanie Wald-Fuhrmann

Athanasius Kircher

Musurgia universalis

Lebensdaten: 1602–1680

Titel: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (*Musurgia universalis* oder die große Kunst der Konsonanz und Dissonanz)

Erscheinungsort und -jahr: Rom 1650

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVIII, 690 S. (Bd. I, Buch I–VII), 462, XXXVI S. (Bd. II, Buch VIII–X), hauptsächlich lat.

Quellen / Drucke: Nachdruck: hrsg. von U. Scharlau, Hildesheim 1970 [in einem Bd.; erneuter Nachdruck: Hildesheim 1999; Digitalisat: Olms] • Übersetzungen: Philosophischer Extract und Auszug aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda. *Musurgia Universali*, übs. von A. Hirsch, Schwäbisch Hall 1662 [dt. Teilübersetzung; Digitalisat: FrHistBest; Nachdrucke: Kassel 1688 und 2006] • *Musurgia universalis*, oder, grosse Kunst der Konsonanz und Dissonanz, übs. von

G. Scheibel, rev. von F. Böhling und J. Langeloh, hrsg. von M. Engelhardt und C. Hust, <<http://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite>> [die Übersetzung ist zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht abgeschlossen] • Digitalisat: e-rara

Als Enzyklopädie der Musik enthält Kirchers *Musurgia* im V. Buch einen Traktat zur Satzlehre (»*Artis magnae consoni et dissoni. Liber Quintus. Symphoniurgus*«, Bd. I, S. 211–414). Es handelt sich, nicht zuletzt wegen der umfangreichen Notenbeispiele, die mehr als ein Drittel ausmachen, um das längste Buch des Gesamtwerks. In Erweiterung seiner älteren Abhandlungen trägt Kircher auf Grundlage der Literatur zahlreiche Regeln zusammen und verbindet sie zur Kompositionslehre. Fundiert wird dies durch die mathematischen Hintergründe zu Arithmetik und Geometrie in den Büchern III und IV.

Zum Inhalt • Kircher teilt das V. Buch in 22 Kapitel. Mit Rekurs auf Aristoteles klärt er zunächst die Wirk-, Material-, Form- und Zweckursache der Satzlehre, um dann ihre Geschichte zu thematisieren und die *musica plana* (Choralmusik) von der *musica figurata* (Mehrstimmigkeit) abzugrenzen. Im Folgenden definiert er die Teilgebiete der Satzlehre und beginnt mit einer Intervallehre, die sein primäres Verständnis vom Kontrapunkt als Intervallsatz zum Bass vorbereitet. Alle Konsonanzen und Dissonanzen werden einzeln präsentiert. Ab dem 7. Kapitel nimmt Kircher die nächstgrößeren Einheiten in den Blick und beginnt mit der Tonartenlehre. Er vollzieht die Diskussion um die Zahl der Tonarten nach, geht bezüglich der arithmetischen Hintergründe und satztechnischen Folgerungen auf die Ordnung der Töne nach Finalis und Tonraum ein, klärt ihre Bauprinzipien und Versetzungsmöglichkeiten, die Erweiterung auf Chromatik und Enharmonik (die er im Kapitel zu Clavierinstrumenten mit durchbrochenen Tasten im VI. Buch aufgreift) und nennt Methoden, die Tonart eines *cantus* zu bestimmen. Kirchentöne und *Modi* werden im Hinblick auf ihren Aufbau und mit charakteristischen Melodiefiguren vorgestellt.

Dann wechselt Kircher zum Kontrapunkt. Die folgenden Kapitel stellen eine Compilation von Satzregeln vor, wobei schon Kapitel 11 zwei Schwerpunkte setzt: wie man im konsonanten Satz zu einem gegebenen Bass die Oberstimmen konstruieren und wie man Sätze zu zwei gegebenen Stimmen erstellen könne. Kircher geht progressiv nach der Zahl der Stimmen vor, sodass die Sätze als Di-, Tri-, Tetra- bis zur Hepta- und Octaphonie angelegt werden. Kapitel 12 bis 15 erläutern den Umgang mit unvollkommenen Konsonanzen und Dissonanzen, wobei das auf den metrischen Kontext bezogene Regelwerk zur Dissonanzbehandlung einen Exkurs zur Rhythmik verlangt. Die Satz-

lehre wird so in Einzelfälle aufgelöst und in pädagogischer statt systematischer Ordnung abgehandelt.

Kapitel 16 ist dem sogenannten »*contrapunctus floridus*« (»blühenden Kontrapunkt«) gewidmet, unterteilt in »*simplex*« und »*diminutus*«. In diesem Zusammenhang wird die Klausellehre erörtert, sodass der Weg zur Komposition größerer Sätze gebahnt ist. Kapitel 17 überträgt die Ausführungen auf die Stildiskussion; Kircher scheint insbesondere den Kirchenstilen (»*stylus ecclesiasticus*«, »*motecticus*« und »*canonicus*«) zugetan, erläutert aber auch andere Stile (in der Instrumentalmusik: »*stylus phantasticus*«, »*hyporchematicus*« und »*choraicus*«; in der Vokalmusik: »*stylus madrigalescus*« und »*melismaticus*«; in der Oper: »*stylus recitativus*« und »*choraicus*« bzw. »*theatricus*«) mit ausführlichen Beispielen. Die letzten Kapitel gelten speziellen Problemen: In Kapitel 18 erläutert Kircher Strukturen von Stimmtausch und doppeltem oder mehrfachem Kontrapunkt, was er in den im VIII. Buch aufgegriffenen Zusammenhang mit der Kombinatorik stellt, indem Komponieren als Kombinieren und Permutieren von kleinen Satzelementen konzipiert wird. In Kapitel 19 werden Figuren oder musikalische Tropen erläutert. In dem dieses Kapitel ab dem zweiten der fünf Paragraphen auf Kanons (»*fugae*«) fokussiert, bereitet es die letzten drei Kapitel vor, in denen Kircher in Analysen, theologischen Deutungen (mit Bezug auf Offenbarung 14, 1–3 auf S. 414) und knappen satztechnischen Erläuterungen eine Kanontheorie skizziert.

Ergänzungen zu diesem Traktat sind über die gesamte *Musurgia* verstreut, aber auf Buch VII und VIII konzentriert. Im einen zeigt Kircher musikalische Formeln von den Tonarten bis zu einzelnen Intervallmodellen, die den Affektausdruck spezifizieren, im anderen versucht er satztechnische Grundmodelle so in Tabellen zusammenzustellen, dass sie, nach Silbenmaßen geordnet, für kompositorisch Ungeübte die Basis zur Komposition bilden. Neben satztechnischen Aspekten interessiert ihn auch die Anwendbarkeit für Missionare, sodass er für seine »*arca musarithmica*« (Buch VIII, S. 128 ff.) Beispiele in diversen Sprachen vorstellt.

Kommentar • Die Satzlehre der *Musurgia* wurde in der Kircher-Forschung wenig untersucht. Insbesondere bleibt zu klären, welche Vorbilder im Einzelnen kopiiert sind; wesentliche gedankliche Eigenleistungen sind hier einstweilen nicht zu erkennen. Das Gerüst lässt sich über Kirchers *Mathematica curiosa* (drei Handschriften in Lyon, Rom und Wien, 1640/41) und *Institutiones mathematicae* (Handschrift, Würzburg, 1630/31) bis zu Robert Fludds satztechnischen Passus in der *Utriusque cosmi [...] historia* (Oppenheim 1617) zurückverfolgen. Aus dem Umkreis der Universalwissenschaftler sind auch die

Bücher von Johannes Kepler und Marin Mersenne eingeflossen. Kircher weitet dies jedoch aus und verbindet es, vielleicht im Dialog mit Johann Jacob Froberger, zu einer mit didaktischem Geschick erstellten Abhandlung. Indem er Probleme unterteilt und auf Einzelfälle aufspaltet, entstehen anwendbare Regeln, die freilich zu einem unübersichtlichen Konvolut verknäult sind. Dass viele Irrtümer im Text stehen (seien sie auf Kircher oder auf den Setzer zurückzuführen) und immer wieder gelehrte lateinisch-griechische Begriffe ad hoc erfunden werden, ohne dass über Klassifikatorisches hinaus ihr Nutzen erkennbar wäre, macht die Lektüre oft dornig.

Kirchers Satzlehre ist konservativ. Nicht nur ist das Phänomen der Oper unterbelichtet: Als Beispiele für den »stylus phantasticus« nennt er kontrapunktische Musik von Froberger und Johann Kaspar Kerll, für Tänze von Giovanni Girolamo Kapsberger. Komponisten wie Andrea und Giovanni Gabrieli oder Claudio Merulo sind ausgeklammert, ein Stück von Carlo Gesualdo exemplifiziert die sinnesverwirrende Wirkung des Liebesaffekts. Neben den Deutschen geben römische Komponisten von Giovanni Pierluigi da Palestrina bis Romano Micheli und Pietro Francesco Valentini den Ton an. Indem er die mathematischen Grundlagen der Musik herausstreicht, bereitet Kircher einerseits die »Musarithmen« (hergeleitet von »μουσικός ἀριθμός« als Gräzisierung von »numerus sonorus«) des VIII. Buchs vor, andererseits die neuplatonische und cusanische Weltharmonie in Buch X. Damit schreibt Kircher einen in der Zahl basierten Musikbegriff fort, den er explizit als Arkanum versteht: »Unter dem Mantel der Mathematik verbirgt sich ein unerschöpflicher Ozean von Geheimnissen, zu dessen Ufer wohl nur wenige und nur diejenigen dringen werden, denen es Gott und die Natur gegeben haben. So soll es auch sein.« (»Est rerum sub mathematicis involucris reconditarum oceanus inexhaustus, quem proinde pauci, ijque soli, quos Deus & natura habiles aptosque secerit, penetrant. Sit itaque«, S. 361.)

Literatur M. Wald, Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft des 17. Jahrhunderts, Kassel 2006 • T. Pangrazi, La Musurgia universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia, Flz. 2009 • J. Z. McKay, Universal Music-Making. Athanasius Kircher and Musical Thought in the Seventeenth Century, Diss. Harvard Univ. 2012 • C. Hust, Athanasius Kircher und die Verzeichnung der Musik. Zur Konzeption, Ordnung und Repräsentation des musikalischen Universalwissens zwischen 1630 und 1650, Lpz. 2015, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-171978>>

Christoph Hust

Johann Philipp Kirnberger

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik

Lebensdaten: 1721–1783

Titel: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert
Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1771 (Tl. 1), Berlin und Königsberg 1776, 1777, 1779 (Tl. 2, Abt. 1–3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 261 S. (Tl. 1); II, 576 S. (Tl. 2, Abt. 1–3), dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Berlin und Königsberg 1776 [nur Tl. 1] • Nachdrucke: Hildesheim 1968 • Hrsg. von G. Herzfeld, Kassel 2004 [Tl. 1] • Digitalisate: BSB

1758 erlangte Johann Philipp Kirnberger, der an zahlreichen Höfen in Polen und Preußen, zuletzt in der königlich-preußischen Hofkapelle und in der Kapelle des Markgrafen Heinrich in Rheinsberg, als Cembalist und Violinist gedient hatte, die Stelle als musikalischer Berater, Archivar und Kompositionslehrer von Prinzessin Anna Amalia von Preußen in Berlin. Da die Prinzessin keine eigene Kapelle unterhielt, stand Kirnberger ausreichend Zeit für die Ausarbeitung seiner Publikationen zur Verfügung. Dass der Musikgelehrte eine bedeutende Stimme im Konzert der musikalischen Aufklärung in Berlin war, bezeugen u. a. seine Mitarbeit an Johann Georg Sulzers lexikalischer *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1771–1774) und seine polemischen Fehden mit Friedrich Wilhelm Marburg. Zur späteren Berliner Musikszene ab 1775, insbesondere zu Johann Friedrich Reichardt, ging er, wenngleich seine Briefwechsel ihn als gut informiert zeigen, auf Distanz.

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik ist der Versuch einer umfassenden Kompositionslehre, die vom harmonisch konzipierten Satz als Grundlage ausgeht. Mit Johann Adolph Scheibes *Ueber die musikalische Composition* (Leipzig 1773) teilt Kirnbergers *Kunst* eine historische Perspektive und eine große musikliterarische Informiertheit, die Grundlagen dafür geschaffen haben, Musiktheorie als Entwicklungsgeschichte (von Systemen) zu beschreiben.

Kirnbergers Traktat ist in seinen zwei Teilen Fragment geblieben. Ein 3. Teil, in dem die Theorie und Kompositionspraxis der Kirchentonarten und die Periodik von Lied- und Tanzformen abgehandelt werden sollten, konnte nicht mehr realisiert werden.

Zum Inhalt • Den Komplex aus Generalbasslehre, Kontrapunkt und Theoretisierung der Harmonie nennt Kirnberger den »Unterricht im reinen Satz«, den er als seine »vornehmste Beschäftigung« (Vorrede zu Tl. 1) in kompositionsdidaktischer Hinsicht bezeichnet. Für seine Behandlung öffnen sich zwei Wege, ein induktiver und ein deduktiver: die der gründlichen, ja kasuistischen systematischen Abhandlung einerseits und eine pragmatische Grundlegung der Prinzipien, eine Aufdeckung der »wahren Grund-

sätze [...], auf welche die Regeln der Harmonie gegründet sind« (ebd.) andererseits. Wohl um eine Fehlinterpretation des weitläufigen Werks zu vermeiden, verfasste Kirnberger als Ergänzung zum induktiven Konzept der *Kunst des reinen Satzes* (im Titel die Vorrede zitierend) den deduktiven und analytischen Kurztraktat *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin und Königsberg 1773), der eine Grundbasslehre auf der Vorannahme einer Skala von Akkordqualitäten der Drei- und Vierklänge enthält und den Evidenzbeweis für die Exaktheit seiner Theorie an zwei hochchromatischen Kompositionen Bachs, der h-Moll-Fuge aus dem ersten und dem a-Moll-Präludium aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* durchführt. Die kleine Schrift gehört mithin, als pragmatischer Kern der Theorie, essenziell in den Zusammenhang des umfangreichen Werks.

Teil 1 der *Kunst des reinen Satzes* widmet sich der Harmonik und enthält in systematischer Folge – vom Einfachen zum Komplexen – eine gründliche Darstellung des Tonsystems in seinem Aufbau, eine Intervalllehre, eine Akkordsystematik, eine Akkordverbindungslehre, eine Periodisierungs- und Kadenztheorie, eine umfangreiche Modulationstheorie und einen Übergang zum einfachen Kontrapunkt. Das Neue der Kirnberger'schen Harmonielehre besteht darin, die zuvor in der deutschen Musiktheorie (z. B. bei Marpurg) klassifikatorisch getrennt behandelten Akkordtypen nach einer qualitativen Stufung (von unvollkommen zu vollkommen) zu ordnen und auf der Grundlage des bassen fundamentale zu dynamisieren. Dabei begreift Kirnberger die Harmonik in Analogie zur Sprache als eine Art Grammatik: »Die Accorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zusammenhangenden und einen völligen Sinn ausdrückenden Wörtern ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die sich mit einem Schluß endigen« (Tl. 1, S. 91).

Teil 2 behandelt Begleitung, Melodie (»Schönheit und Kraft des Gesanges«, Tl. 2, Abt. 1, S. 4) und Kontrapunkt. Seine erste Abteilung enthält eine Begleitungslehre in Bezug auf »Richtigkeit« (Regel) und »Ausdruck« (Lizenz, S. 3), geht dann auf Tonleitern und verschiedene Oktavspezies ein (»Tonarten der Alten«, S. 41, wichtig für die korrekte Choralharmonisierung) und entwickelt als Ziel eine Melodielehre, einschließlich einer Takt- und Rhythmuslehre, die einen bedeutenden Beitrag zur deutschen Perioden- und Inzisionenlehre darstellt. Die Abteilungen 2 und 3 handeln umfänglich die Lehre vom doppelten Kontrapunkt ab. Eingefasst zwischen korrekter und stilistisch angemessener Begleitung und komplexeren Formen des polyphonen Satzes steht die Melodielehre, was insofern sinnvoll erscheint,

als der harmonische Rückhalt der Stimme im Satzverbund einerseits und ihre geschmackvolle Gestaltung im polyphonen Verbund andererseits gewährleistet sein soll.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime als wichtigstes musikalisches Mittel »zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit« (Tl. 2, Abt. 2, S. 4) wird in Abteilung 2 systematisch abgehandelt (wobei Lehrbeispiele aus Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnasum* einer ausführlichen Kritik unterzogen werden, S. 68 und S. 132–139).

Abteilung 3 bespricht exemplarisch vollstimmige Werke, das Kyrie einer Messe von Gottfried Heinrich Stölzel, Kanons aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079, das Christe aus Bachs A-Dur-Messe BWV 234, ein Kantatensatz und ein Violinduett von Anna Amalia von Preußen, schließlich eine deutsche Motette über den 50. und 51. Psalm und eine lateinische A-cappella-Motette auf den 122. Psalm von Kirnberger selbst. Ferner ist erstmals Johann Sebastian Bachs »Regula« zur Intervallverdopplung im fünfstimmigen Satz abgedruckt (S. 41–43). Die Abteilung schließt anlässlich von Gedanken über die musikalische Temperatur mit einer angehängten Polemik gegen Friedrich Wilhelm Marpurg.

Kommentar • Kirnbergers tiefe Verehrung von Johann Sebastian Bach, von dem er um 1740 in Leipzig Unterricht erhalten hatte, schlägt sich nicht nur in den als Musterexempel abgedruckten Sätzen und einer Aufwertung des vielstimmigen polyphonen Satzes nieder, die Bach'sche Lehre wird darüber hinaus (mit patriotischem Unterton) als bessere Alternative zu den um die Jahrhundertmitte musiktheoretisch diskursbestimmenden Schriften Jean-Philippe Rameaus inszeniert. Indem der Musikhistoriker und Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* und *Die wahren Grundsätze* emphatisch als Höhepunkte der Kompositions- und der Harmonielehre bewertete (*Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig 1792, S. 431 und 347), verdichtet sich die musiktheoretische und musikgeschichtliche Perspektive hier zu einem Kristallisationspunkt der frühen Bach-Rezeption. Dass Kirnbergers Theorie die Bach'sche Satzlehre exakt spiegeln würde, ist aufgrund des sich wandelnden musiktheoretischen Kontexts nicht wahrscheinlich und entsprechend von der Forschung relativiert worden (Engelhardt 1974, Beach 1974).

Durch die Berliner Singakademie, Carl Friedrich Christian Fasch und Carl Friedrich Zelter konnte Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* noch eine pädagogische Wirkung auf die Frühromantik entfalten (Todd 1983, S. 9–11). Wenn gleich August Friedrich Kollmann (*Essay on musical Harmony*, London 1796) Kirnbergers Theorie der Harmonie in England bekannt machte, erlebte sie keine nennenswerte internationale Rezeption.

Literatur D. W. Beach, *The Harmonic Theories of Johann Philipp Kirnberger. Their Origins and Influences*, Diss. Yale Univ. 1974 • R. Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, Diss. Univ. Erlangen 1974 • L. S. Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Editions of His Exercises in Composition*, Cambridge 1983 • C. Maurer-Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2001 • M. Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hdh. 2002 • O. Wiener, *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels »Allgemeiner Geschichte der Musik« (1788/1802)*, Mz. 2009

Oliver Wiener

Justin Heinrich Knecht Elementarwerk

Lebensdaten: 1752–1817

Titel: Elementarwerk der Harmonie, als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft. Nach drei Lehrkursen geordnet, für Anfänger und Geübtere, von Justin Heinrich Knecht. Erste Abtheilung mit 40 Notentafeln [und] Zweite und letzte Abtheilung mit 40 Notentafeln. Zweite, ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe [Textbände]; Notentafeln: LX [recte: LXXX] Notentafeln zu Knechts Elementarwerk der Harmonie I^{te} Abtheilung / II^{te} Abtheilung [Notenbände]

Erscheinungsort und -jahr: München 1814

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 3 Bde. [zwei Textbände, ein Notenband], VI, 264 S. [durchgehende Paginierung; Bd. 1: S. 1–110, Bd. 2: S. 111–264], 98 S. [Notentaf., dt.]

Quellen / Drucke: Die Erstauflage erschien unter dem Titel: Gemeinnützlich Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Das ist: wahre Art, die Begleitungskunst in Verbindung mit einer vollkommenen Kenntniss aller Harmonien nach Voglerischen Grundsätzen zu lehren und zu lernen, mit sehr vielen harmonischen Tabellen und praktischen Notenbeispielen begleitet, zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere, von Justin Heinrich Knecht, Augsburg 1792 [1. Abt.] bzw. 1793 [2. Abt.] • Digitalisat: BSB

Justin Heinrich Knechts Schrift ist eine elementare Harmonielehre in einem doppelten Sinn. Zum einen ist sie für Schüler gedacht, bei denen lediglich Kenntnisse der »gemeinsten Anfangsgründe der Musik« vorausgesetzt werden und die »einige Fertigkeit im Klavierspiele« (S. III) besitzen sollen. Zum anderen steht im Zentrum des Werks eine Systematik der Einzelelemente, also möglicher Zusammenklänge, die mit Dreiklängen beginnt und bis zu Tredezimenakkorden reicht, ohne jedoch auf die Verbindung von Akkorden oder gar harmonisch-melodische Prozesse größerer Abschnitte genauer einzugehen. Eine Zusammenführung des Stoffs in einem weiteren Band, der eine »An-

leitung zum sogenannten Generalbasse oder zur Begleitungskunst mit praktischen Tonstücken« (S. II) zum Inhalt hat, wird im Vorbericht angekündigt und ist ebenso wie ein Werk über »die Tonausweichungs- und Fantasierkunst« (S. IV) noch kurz vor Knechts Tod erschienen, wenngleich in anderen Zusammenhängen (u. a. als Anh. II zur Sammlung vierstimmiger Chormelodien).

Der stark systematische Zug hat seine Ursache in der Idee einer Tonwissenschaft, die der Autor von seinem Lehrer Georg Joseph Vogler übernahm, wenngleich erweiterte und in der Darstellung modifizierte. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass sich durch Zahlenverhältnisse der Töne zueinander, wie sie sich durch Schwingungszahlen oder Saitenlängen ermitteln lassen, bestimmt werden kann, »was dem Gehöre wohl oder übel klinge« (Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim 1776, S. 1; bei Knecht fast identisch S. 13). Hörpsychologische Sachverhalte sollen also auf physikalische Gegebenheiten zurückgeführt werden. Damit werden sie sowohl einem bloß individuellen Geschmacksurteil entzogen als auch (in letzter Konsequenz) einer geschichtlichen Veränderung. Der Wissenschaftsanspruch hat für den Aufbau des Buches zudem zur Konsequenz, dass jedes Kapitel in drei sogenannte »Lehrkurse« unterteilt wird, wovon jeweils der dritte »tonwissenschaftliche Bemerkungen« überschrieben ist und umfangreiche Berechnungen enthält. Demgegenüber sind die beiden vorangehenden Lehrkurse als Einführung und Erweiterung gedacht, die jeweils ohne Berechnungen auskommen. (Diese Einteilung ist ein wesentlicher Unterschied zur Auflage von 1792/93, in der eine stärkere Vermischung zu finden ist.)

Die Schrift ist in drei Bände gegliedert. Der 1. Band umfasst die Hauptstücke 1–7, der 2. Band die Hauptstücke 8–14; der 3. Band enthält die zugehörigen Notentafeln. Am Ende der ersten beiden Bände stehen jeweils eine kurze Zusammenfassung des Stoffs sowie eine unterschiedliche Anzahl von sogenannten kritischen Bemerkungen, die sich mit speziellen Fragestellungen (u. a. zur Nomenklatur und Terminologie) befassen.

Zum Inhalt • Erst das 6. Hauptstück führt die Dreiklänge ein. Die ersten fünf Hauptstücke bewegen sich gleichsam noch im Vorfeld der Akkorde, indem sie vom ganz Elementaren (dem Ton, 1. Hauptstück) über die Tonleiter (2. Hauptstück), die Intervalle (3. Hauptstück), die »Wohl- und Übelklänge« (4. Hauptstück) zu den Tonarten und deren Verwandtschaft (5. Hauptstück) fortschreiten. Maßstab ist die Obertonreihe, die hier mittels eines achtsaitigen Instruments (ein sogenanntes »achtsaitiges Tonmaas« [S. 13], das schon Vogler verwendete) veranschaulicht wird. Aus ihr werden die Durtonleitern abgeleitet, indem die Quintrelation als einfachstes Verhältnis definiert wird,

wobei sowohl Ober- als auch Unterquinte zum Hauptton herangezogen werden. Über diesen Tönen (von *c* ausgehend also *f* und *g*) werden große Terz und Quinte als die wesentlichen Töne bestimmt, sodass als Ganzes der Tonvorrat einer C-Dur-Tonleiter entsteht. Knecht schließt hier an Überlegungen von Jean-Philippe Rameau an, von dem er auch die Schlussfolgerung übernimmt, dass »die Melodie aus der Harmonie entspringt« (S. 23; auch die Harmonisierung einer aufsteigenden Tonleiter mittels der Stufen I, IV, V wird in teilweiser Übereinstimmung mit Rameau vorgenommen). Ähnlich wie die IV. Stufe wird auch die Molltonleiter nicht über die Obertonreihe, sondern mittels bloßer Analogieschlüsse hergeleitet.

Der Ehrgeiz einer Ableitung aus streng mathematischen Grundsätzen hatte zur Folge, dass die Ergebnisse bisweilen in Konflikt sowohl zur musiktheoretischen Tradition als auch zur musikalischen Wirklichkeit gerieten. So werden bei den Intervallen die »Wohlklänge« doppelt unterteilt: zum einen in Hauptwohklänge und andere Wohklänge, zum anderen in vollkommene und unvollkommene Wohklänge. (Ähnliches ist bei den »Übelklängen« der Fall.) Die Unterteilung steht dabei quer zur üblichen, in der Einklang, Quinte und Oktave zu den perfekten Konsonanzen und Terz und Sexte zu den imperfekten Konsonanzen gehören, denn nun gelten als vollkommene Wohklänge Einklang / Oktave, Quinte / Quarte und große Terz / kleine Sexte, als unvollkommene Wohklänge kleine Terz / große Sexte. (Dabei werden Einklang, reine Quinte und große Terz als Hauptwohklänge, die übrigen als andere Wohklänge bezeichnet; Kriterium ist also der Durdreiklang und die Intervalle über dem Grundton sowie deren Komplementärintervalle.) Knecht bemerkt im tonwissenschaftlichen Abschnitt dieses Hauptstücks: »Je näher das Verhältnis eines Tons zum andern ist, desto [...] angenehmer klingen es dem Ohre« (S. 43). Die hier formulierte Einsicht, dass Intervalle auf graduellen Veränderungen der Zahlenverhältnisse beruhen, zeitigt insofern Konsequenzen, als eine strenge Unterteilung von Konsonanzen und Dissonanzen partiell aufgegeben und stattdessen zwei weitere Kategorien, nämlich die eines »Mitteldings zwischen Wohl- und Übelklang« (S. 43; gemeint sind verminderte Quinte und Triton) und die einer »Scheidewand zwischen Wohl- und Übelklang« (ebd.; gemeint ist die kleine Septime), eingeführt werden.

Nachdem im folgenden Hauptstück Dur- und Molltonart vorgestellt und im Hinblick auf ihren Ausdruck charakterisiert wurden (die Tonartencharakteristik sei auf die Temperatur und die unterschiedlichen Schwingungen der Instrumente zurückzuführen), deren Verwandtschaft (gemessen in Quintrelationen) näher bestimmt und schließlich die Kirchentonarten aufgrund ihres fortwährenden

Gebrauchs in der Kirchenmusikpraxis als studierens- und schätzenswert apostrophiert wurden, beginnt eine Übersicht der Akkorde und ihrer Umkehrungen (als »Umwendungen« bezeichnet). Das 6. Hauptstück behandelt die Dreiklänge, dann folgt in den Hauptstücken 8–11 eine Systematisierung von »Septimen-Accorden«, »Non-Accorden«, »Undecimen-Accorden« und »Terzdecimen-Accorden«. Hier werden nun die Rubrizierungen der Wohl- und Übelklänge des 4. Hauptstücks mit dem Status der Akkorde vereinigt. So unterscheidet Knecht bspw. sieben »Gattungen« des »Nonseptimen-Accords«, die er wie folgt mit Namen versieht (vgl. S. 148f.): 1. doppelt großer höchstübelklingender Nonseptimen-Accord (*f-a-c-e-g*), 2. großer angenehmer Nonseptimen-Accord (*g-h-d-f-a*), 3. doppelt kleiner harter Nonseptimen-Accord (*e-gis-h-d-f*), 4. doppelt kleiner mangelhafter Nonseptimen-Accord (*h-d-f-a-c*), 5. großer etwas unangenehmer Nonseptimen-Accord (*d-f-a-c-e*), 6. kleiner verminderter Nonseptimen-Accord (*gis-h-d-f-a*), 7. doppelt großer übermäßigklingender Nonseptimen-Accord (*c-e-gis-h-d*). Knecht ordnet die Klänge zwar bestimmten Stufen der Dur- und Molltonart zu, bringt in den Notentafeln auch Beispiele für ihren Gebrauch, unterscheidet aber nicht zwischen Akkorddissonanz und Vorhaltsdissonanz, sondern fasst alle Töne unterschiedslos als Teil eines Akkords bzw. einer Terzschichtung auf. Die Attribute »angenehm«, »mangelhaft«, »höchstübelklingend« usw. werden im Hinblick auf die Bewertung der Intervalle (insbesondere der Septime) vergeben. Als angenehm gilt Knecht die kleine Septime, während die große Septime einer »der größten Übelklänge« (S. 49) sei.

In dem Abschnitt, überschrieben »Fortgesetzte Aufzählung der Accorde, welche sich in der 2. Abtheilung dieses Werks befinden« (S. 248), werden abschließend alle im Buch behandelten Akkorde in allen Umkehrungen noch einmal resümierend aufgelistet und auf alle zwölf Dur- oder Moll-Tonarten übertragen, sodass als »Totalsumme« insgesamt »3600 Accorde in der praktischen Musik« angenommen werden (S. 262).

Die starke Konzentration auf akkordische Einheiten hat zur Folge, dass erst in den letzten Kapiteln diese Einheiten stärker zusammengeführt werden: Im 12. Hauptstück wird die »harmonische Bewegung der Übelklänge«, also die Dissonanzvorbereitung und -auflösung thematisiert. Das 13. Hauptstück befasst sich, angelehnt an die Idee der interpunktischen Form Heinrich Christoph Kochs, mit den »Schlußfällen oder Tonschlüssen«, die in Analogie zur Rede bzw. sprachlichen Syntax mit Komma und Punkt verglichen werden. Hier listet Knecht die verschiedenen Arten der Schlüsse (authentischer und plagaler Ganzschluss, Halbschluss, Trugschluss) auf und verbindet sie sowohl mit einer Charakteristik (so sei eine Plagalkadenz »pracht-

voller, aber minderstark«, S. 216) als auch mit einer funktionalen Einordnung (der Halbschluss II³-V »taugt zu unbestimmten Ausdrücken, Fragen, Ausrufen und Fermaten«, S. 218). Normalkadenz ist für Knecht die Folge IV-V⁽⁷⁾-I, der Akkord der IV. Stufe mit Sixte ajoutée kommt nicht vor.

Kommentar • Obwohl Knecht als »zweiter Kirnberger, was gründliche Kenntnisse im Satze« betrifft (Gerber 1790, Sp. 736), bezeichnet und als Komponist und Organist gerühmt worden war, ist ihm von der Nachwelt keine größere Beachtung geschenkt worden. Das hat im Hinblick auf das *Elementarwerk* im Wesentlichen wohl zwei Gründe: Zum einen ist das Buch als Basis eines Unterrichts wenig brauchbar. Es ist eher ein Register, leitet aber nicht zur Komposition an, da es kaum Regeln zur Verbindung von Akkorden enthält. Zum anderen ist ein eklektischer Zug nicht zu übersehen. Das Buch verarbeitet Ideen von Rameau, Vogler und Koch, bedient sich sowohl des Generalbasses als auch der Stufenbezeichnungen (sie werden nicht immer auf dieselbe Weise wie bei Gottfried Weber verwendet, sondern teilweise als Basisstufe) und hat mehr die Systematik als die musikalische Praxis im Blick. Von Interesse ist Knechts Schrift daher v. a. deshalb, weil sie ein Dokument des Übergangs darstellt, welches das harmonische Denken der Generalbasspraxis mit theoretischen Entwürfen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu verbinden sucht.

Literatur E. L. Gerber, Knecht (Justin Heinrich), in: GerberATL 1 (1790), 736–738 • M. Ladenburger, Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Leben und Werk, Wien 1984

Ullrich Scheideler

Heinrich Christoph Koch

Versuch

Lebensdaten: 1749–1816

Titel: Versuch einer Anleitung zur Composition

Erscheinungsort und -jahr: Rudolstadt 1782 (Bd. 1), Leipzig 1787 und 1793 (Bd. 2 und 3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXIV, 374 S. (Bd. 1), VIII, 464 S. (Bd. 2), XII, 464 S. (Bd. 3), dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1969 und ²2000 • Editionen in: Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. C. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe, hrsg. von U. Kaiser, Berlin 2007 [digitaler Neusatz auf CD-Rom und Faksimile] • Hrsg. von J. W. Siebert, Hannover 2007 [Studienausg. in einem Bd.] • Digitalisat: BSB

Heinrich Christoph Koch entstammte einer Musikerfamilie und trat 1763 oder 1764 als Violinist in die Hofkapelle des Fürsten Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt ein, wo er 1772 zum Hofmusiker und 1778 zum Kammermusiker ernannt wurde. Abgesehen von kurzen Studienreisen, u. a. nach Dresden, Berlin und Weimar, scheint

Koch Rudolstadt kaum verlassen zu haben. Koch betont, er habe das kompositorische Handwerk insbesondere durch das Selbststudium von Partituren und musiktheoretischer Literatur erlernt. Ein Werkverzeichnis von 1814 bezeugt ein relativ schmales kompositorisches Œuvre, das v. a. aus usueller Musik zu offiziellen Anlässen im Rahmen von Hof, Kirche und Schule und einer größeren Anzahl an Solokonzerten für die Mitglieder der Hofkapelle besteht.

Ab seinem 30. Lebensjahr konzentrierte sich Koch zunehmend auf seine Tätigkeit als Autor und Verleger, nach 1794 scheint er nicht mehr komponiert zu haben. Koch veröffentlichte Rezensionen, Monographien, Artikel, Lehrbücher und Lexika. Von seiner Zeitschrift *Journal der Tonkunst* (Erfurt 1795) erschienen nur zwei Ausgaben. Als Autor bekannt wurde er insbesondere durch seinen *Versuch* und durch das *Musikalische Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802).

Zum Inhalt • Deutlicher noch als in den folgenden Bänden tritt in der Harmonie- und Kontrapunktlehre, die im 1. Band entfaltet wird, der autodidaktische Eklektizismus der Koch'schen Musiktheorie hervor. Markus Waldura hat nachgewiesen, dass Koch im Aufbau eng der Vorlage des *Handbuchs bey dem Generalbasse und der Composition* (3 Bde., Berlin 1755–1758) von Friedrich Wilhelm Marpurg folgt (Waldura 2002, S. 580 ff.). Indem Koch seine Anleihen und Entlehnungen v. a. den Werken Marpurgs und Johann Philipp Kirnbergers entnimmt, schreibt er – ohne es zu wissen – die Tradition der deutschen Trias-harmonica-Tradition in der abschließenden Form, die ihr Georg Andreas Sorge verliehen hat, fort. Auf Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (3 Bde., Lobenstein [1745–1747]) gründet sowohl der Akkordbegriff Marpurgs als auch Kirnbergers. Direkt von Marpurg übernimmt Koch Sorges drei »Haupt- und Grund-Klänge« (Sorge [1746], Bd. 2, S. 115) auf der ersten, vierten und fünften Skalenstufe, aus denen sich sowohl die Dur-Skala als auch im Analogieverfahren »unsere sieben diatonischen Klänge« (Sorge [1745], Bd. 1, S. 36), also die leitereigenen Dreiklänge, und das Moll-Geschlecht ableiten. Koch nennt sie die »wesentlichen Dreyklänge« (Bd. 1, S. 53). Sorges Ableitung hat sich unabhängig von der Lehre von den »sons fondamentaux« des Jean-Philippe Rameau herausgebildet und verbreitet.

Koch übernimmt von Marpurg, dem er bis ins kleinste Detail folgt, eine äußerst komplexe Herleitungstheorie dissonanter Klänge, die aufgrund ihrer Praxisferne und inneren Widersprüchlichkeit von ihren Ursprüngen an starker Kritik ausgesetzt war. Allerdings folgt Koch dem Akkordbegriff der deutschen Trias-harmonica-Tradition in wesentlichen Aspekten nicht: Anders als Marpurg und Sorge rechnet er weder den verminderten noch den übermäßigen Dreiklang unter die Grund- bzw. Stammakkorde und übernimmt damit eine der zentralen Grundvoraus-

setzungen jener Stufentheorie nicht, die aus der Sorge-Marpurg'schen Musiktheorie hervorgegangen ist.

Kochs Begriff von Kontrapunkt steht in engem Zusammenhang mit seiner Melodie- und Formenlehre. Er beinhaltet gerade nicht die spezifischen kontrapunktischen Gattungen wie Fuge oder Invention: »Durch die Uebungen des Contrapunctes muß der Anfänger die Fertigkeiten erlangt haben, zu einer Melodie eine schickliche Grundstimme zu setzen« (Bd. 2, S. 92). Konsequenterweise münden die »Uebungen des Contrapunctes im vierstimmigen Satze« (Bd. 1, S. 348) in eine Choralharmonisierung in einem schlichten Harmonielehre-Blocksatz. Ausgehend von den »wesentlichen Dreyklängen« (I, IV und V) werden die Akkordtöne durch Umkehrungsverfahren, das Einbeziehen der Nebenstufen (»zufällige Dreyklänge«) und schließlich der verwandten Tonarten als Bassstimme den einzelnen Melodietönen zugeordnet. Die Lehre vom autonomen Intervallsatz, die über Jahrhunderte hinweg das Herzstück der Kontrapunktlehre war, ist aus Kochs Kontrapunkt- und Harmonielehre völlig verschwunden. Der zweistimmige Gerüstsatz von Melodie und Bassstimme ist bei Koch immer (unvollständiger) Ausdruck eines zugrunde liegenden Grundbasssatzes. Konsequenterweise gibt es in Kochs Musiktheorie auch keine Generalbasslehre, die den Namen verdiente. Ohne ausgeführte Generalbasslehre wird aber auch Kochs Festhalten an der Lehre vom Sitz der Akkorde letztlich gegenstandslos: In seiner Formen- und Melodielehre hat sie fast keine Spuren hinterlassen. Es ist bezeichnend und insbesondere dem Marpurg'schen Vorbild geschuldet, dass jene klassische, haptische Disziplin des Accompagnement, in der sich Theorie und Praxis vereinen und die bis zur Mitte des Jahrhunderts uneingeschränkt als Ziel- und Endpunkt der Kompositionslehre angesehen wurde, aus Kochs Musiktheorie ganz verschwunden ist.

Im ersten Teil des 2. Bandes vertritt Koch einen ästhetischen Klassizismus im Anschluss an Johann Georg Sulzer und Karl Wilhelm Ramler mit einer rückhaltlosen Zustimmung und in einer Ungebrochenheit, die für einen Vertreter seiner Generation bemerkenswert ist. Dass Kochs ästhetische Vorlieben durchaus rückwärtsgewandt sind, wurde schon von den Zeitgenossen bemerkt. Die Tatsache, dass Koch insgesamt aus fünf Kompositionen Joseph Haydns zitiert und Wolfgang Amadeus Mozarts Haydn-Quartette lobend erwähnt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Koch in seinem *Versuch* stilistisch gerade nicht an den kanonischen Meisterwerken der sogenannten Wiener Klassik der 1770er- und 1780er-Jahre orientiert. Die Beispiele, auf die er sich neben den frühen (meist Menuett-) Kompositionen Haydns bezieht, stammen etwa von Anton Schweitzer oder Christian Gott-

helf Scheinpflug, und auch die eigenen Beispiele sind dem galanten Stil der 1750er- und 1760er-Jahre verhaftet.

Ausführlich behandelt Koch die Modulationslehre. Mit dem Ausdruck »Modulation« verbindet er zwei Inhalte. Der erste Begriffsinhalt, den Koch »Tonführung« nennt, wird im *Versuch* nur knapp behandelt (Bd. 2, S. 139–169), obwohl er eigentlich den Kern der Melodielehre beinhaltet: die Erfindung der Melodie. Koch geht dabei über die Beschreibung basaler (kontrapunktischer) Stimmführungsregeln nicht hinaus. Den zweiten Begriffsinhalt von Modulation nennt er »Tonausweichung«. Koch unterscheidet zwischen »zufälliger«, »durchgehender« und »förmlicher« Ausweichung (Bd. 2, S. 188). Der Begriff des Förmlichen zielt auf das Vorhandensein einer »förmlichen Cadenz« (Bd. 3, S. 260). Zwar setzt sich nach Koch eine Tonart auch fest, wenn sie sich »einige Zeit hören läßt, [...] ohne darinnen zu schließen« (Bd. 2, S. 191), aber erst die interpunktierte Einheit einer vollständigen Kadenz (mit Bassklausel) bedeutet eine wirkliche (finale) Etablierung der Tonart.

Koch war besonders von Kirnbergers Kategorisierung der Ausweichungen nach Graden der Verwandtschaft beeinflusst. Diese Grade folgen dem Prinzip der Quintverwandtschaft und deuten die alte Verwandtschaft der leitereigenen Klänge um: Unmittelbar verwandt sind Ober- und Unterquinte einer Tonika sowie deren Paralleltonarten. Die folgenden Quinten bilden die Verwandtschaft zweiten Grades. Koch unterwirft noch radikaler die Ordnung der Verwandtschaft der Quintenfolge (Bd. 2, S. 185): Da auch die Paralleltonarten Kirnbergers in den Quintenzirkel gespannt werden (nur a-Moll, G-Dur und F-Dur sind mit C-Dur im ersten Grad verwandt), werden in C-Dur auch die der unmittelbaren diatonischen Verwandtschaft angehörenden Tonarten e-Moll und d-Moll zu Verwandten zweiten Grades. Kochs Ordnung des Quintenraums hat sich schließlich rezeptionsgeschichtlich durchgesetzt und zur Mitte des 19. Jahrhunderts den alten skalaren Verwandtschaftsbegriff in den Hintergrund gedrängt.

Die bis dahin insgesamt eher kasuistische Rhythmuslehre systematisiert und komprimiert Koch in außerordentlichem Maße. Er unterscheidet »einfache«, »vermischte« und »zusammengesetzte« Taktarten. Eine Taktart ist immer gerade oder ungerade (Bd. 2, S. 287). Gattungen der einfachen geraden Taktart können nach Koch nur der »Zwey-zweytel- und der Zweyvierteltact« sein (Bd. 2, S. 291), der einfachen ungeraden Taktart der »Dreyzweyteltact, der Dreyvierteltact und der Dreyachteltact« (Bd. 2, S. 312). »Vermischte Tactarten« sind der »Sechszweyteltact« und der »Neunachteltact« (Bd. 2, S. 327), die im Kern triolische Formen des Zwei- und Dreivierteltaktes darstellen. Die wichtigste Koch'sche Kategorie aber ist die der »zusammengesetzten Tactarten«. Sie entstehen, wenn »zwey und

zwey Tacte einer einfachen Tactart, vermittelt Auslassung des Tactstriches, in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Tactes« erscheinen (Bd. 2, S. 332). Bedeutsam ist hierbei v.a., dass Koch einen autonomen Viervierteltakt nicht mehr kennt. Ein Viervierteltakt ist für ihn entweder ein »zusammen gesetzter« Takt, bei dem folgerichtig »die Cäsuren der Ruhepunkte des Geistes [...] sowohl auf die erste als auch auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen können« (Bd. 2, S. 333), oder er entsteht aus der »Zergliederung der beyden Haupttheile« eines »Zweizweyeltacts« (Bd. 2, S. 334 f.), ist im Kern also ein Zweihalbetakt. Man kann mit Recht einwenden, dass Kochs radikale Systematik die ausdifferenzierten rhythmischen Formen der europäischen Kunstmusik mit Blick auf ein historisch, örtlich und gattungsspezifisch eingegrenztes Repertoire unzulässig simplifiziert, aber deutlicher als jeder andere Autor des ausgehenden 18. Jahrhunderts betont er dadurch das Phänomen der zusammengesetzten Taktarten, das für das Verständnis und für die Aufführung der Musik des 18. und auch des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung ist. Dass diese Komprimierung der Rhythmislehre nur so gelingen kann, weil auch hier harmonischen Fragestellungen, insbesondere nach den Taktarten zugehörigen Kadenzformen, nicht nachgegangen wird, ist ein wesentliches Merkmal der Koch'schen Musiktheorie.

Der letzte Teil des 2. Bandes sowie der gesamte 3. Band stellen die eigentliche Melodielehre Kochs dar. Der »Tonsetzer« habe »hauptsächlich auf drey verschiedene Beschäftigungsarten zu sehen; auf die Anlage, auf die Ausführung, und auf die Ausarbeitung« (Bd. 2, S. 52). Koch übernimmt die Begriffe direkt von Sulzer, mag dabei aber auch an Johann Matthesons »drey unzertrennliche Gefährten« der melodischen »Erfindungs-Kunst« gedacht haben, die »Dispositio, Elaboratio & Decoratio«, die im *Vollkommenen Capellmeister* zu Beginn der Melodielehre eingeführt werden (Hamburg 1739, S. 122), die Kochs Melodielehre neben Joseph Riepels Schriften am stärksten beeinflusst haben dürfte. Die alte Begrifflichkeit der Rhetorik erhält bei ihm eine sehr eigenwillige und sehr konkrete Bedeutung: Was er unter »Anlage« versteht, demonstriert er am Beispiel der zweiten Arie (*Ein Gebeth um neue Stärke*) aus Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* (Bd. 2, S. 60 ff.). Er reduziert die gesamte Arie auf ein 22-taktiges »melodisches Bild« (Bd. 2, S. 63). Alles, was darüber hinaus in der Arie erscheine, sei »entweder Wiederholung, Erklärung, oder Fortsetzung der in der Anlage enthaltenen Hauptgedanken« (Bd. 2, S. 62).

Hauptgegenstand der Koch'schen Lehre von der »melodischen Interpunction« (Bd. 2, S. 345) ist die Erstellung des »melodischen Bildes« einer Komposition, der Anlage bzw. des Entwurfs. Die Erarbeitung einer Koch'schen Hauptgedanken-Periode geht von der kleinsten syntak-

tischen Einheit seiner Kompositionslehre aus, den »vollständigen engen Sätzen« (Bd. 2, S. 363) bzw. dem strukturellen Viertakter, dem »Vierer« (Bd. 2, S. 303). Vollständig ist der enge Satz, wenn er »als ein für sich selbst bestehender Theil des Ganzen verstanden oder empfunden werden kann« (Bd. 2, S. 357). Dazu muss er zum einen über einen bestimmten Umfang, zum anderen über eine klare formale Kontur verfügen. Vollständigkeit bedeutet nicht, dass ein solcher Vierer im Kontext eines größeren Satzzusammenhangs keine Fortsetzung verlangt, wesentlich ist vielmehr, dass sein Ende als deutlicher »Ruhepunkt des Geistes« (Bd. 2, S. 12) vom Hörenden erlebt und gefühlt wird. Hier wird greifbar, wie stark Kochs Denken vom vierten Band des *Cours de Belles Lettres* des Charles Batteux' (4 Bde., Paris 1747–1750) beeinflusst ist, der die Redekunst behandelt und den Koch in der Übersetzung Ramlers (*Einleitung in die Schönen Wissenschaften*, 4 Bde., Leipzig 1756–1758) rezipiert hat. Koch übernimmt von Batteux/Ramler zentrale Begriffe wie »Perioden« (»période«), »Ruhepunkte des Geistes« (»repos de l'esprit«), »Absatz« (»intervalle«) sowie »Schlussfall« (»chûte«) und mit ihnen eine grundsätzlich wahrnehmungszentrierte analytische Ausrichtung.

Ein in sich abgeschlossener Vierer, der »das Ganze schließen« kann (Bd. 2, S. 358), ist in Kochs Lehre vom Periodenbau ein »Schlusssatz«, ein nicht schlussfähiger Vierer ein »Absatz«. Ein Absatz ist entweder »Grundabsatz«, wenn er mit einem tonikalen Klang, oder »Quintabsatz«, wenn er mit einem dominantischen Klang abschließt. »Ruhepunkte des Geistes« können den Vierer wieder in »Einschnitte« teilen. Einschnitte sind unselbstständige syntaktische Einheiten die entweder vollständig (in der Regel zweitaktig) oder unvollständig (eintaktig) sind. Die Begriffe »Grundabsatz«, »Quintabsatz« und »Schlusssatz« bezeichnen keine bloßen Kadenzformen, sondern dem französischen Ursprungsbegriff entsprechend (»intervalle«) auch die syntaktische Grundeinheit des (idealtypischen) Vierers. Koch stellt als wesentliche Differenz zu Riepel heraus, dass in seiner Theorie der Umfang der Formteile und die Endigungsformeln nicht getrennt voneinander behandelt würden, sondern dass er »diese beyden Gegenstände vereinige« (Bd. 2, S. 13). Die enge Bindung der Endigungsformeln an die melodischen Formteile hat auf der anderen Seite dazu geführt, dass es eine eigentliche Kadenz- bzw. Klausellehre im *Versuch* nicht gibt. Neben der Quintfallkadenz, die einen Schlusssatz beschließt, finden sich nur wenige und eher unsystematische Hinweise über die melodische, figurative und rhythmische Gestaltung der Oberstimme am Ende der Absätze, dabei wird der nachschlagende melodische Kadenzschluss besonders betont (Bd. 2, S. 393).

Vor allem im abschließenden 3. Band führt Koch aus, wie ausgehend von diesen syntaktischen Grundeinheiten

kleinere Formen gebaut werden, die dann als Anlage für größere Werke verwendet werden können. Er beschreibt dazu zum einen, mit welchen Mitteln die syntaktischen Grundeinheiten erweitert bzw. ausgebaut werden können, zum anderen, wie die syntaktischen Grundeinheiten zu übergeordneten Perioden und schließlich Perioden zu ganzen Sätzen bzw. Werken zusammengesetzt werden können. Die »Verlängerungsmittel der Melodie« (Bd. 3, S. 130) scheinen von jenen Techniken, die Batteux zur Ausarbeitung der Rede anführt, stark beeinflusst worden zu sein: Wiederholung von einzelnen oder mehreren Takten auf der gleichen oder einer anderen Tonstufe; Anhänge, Vielfältigungen und Fortspinnungen; Einschübe (»Parenthese«); rhythmische Augmentation und Diminution von Satzteilen; Fortsetzung bzw. Prolongierung eines rhythmischen Musters; das »Zusammenschieben der Sätze« mittels »Tacterstücker oder Tactunterdrückung« (Bd. 2, S. 453), also das Zusammenfallen von Satzschluss und Satzbeginn, oder durch ein Aufheben der Zäsurwirkung zwischen den melodischen Teilen.

Da die kleineren Formen für Koch »Bilder der größeren Tonstücke im Kleinen« sind, überträgt er die an ihnen aufgezeigten Techniken und Verfahrensweisen im 3. Band seines *Versuchs* auf die »größern Producte der Kunst« (Bd. 3, S. 129). Zweifelsohne macht v. a. dieses Vorgehen die besondere Leistung und bleibende Bedeutung der Musiktheorie Kochs aus. Aber sein Ansatz ist extrem: In der Lehre vom Periodenbau wird musikalische Form ausschließlich durch Transformations- und Verbindungstechniken aus viertaktigen Grundeinheiten entwickelt. Andere formale Elemente gibt es nicht. Die traditionellen Bausteine der Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts – Oktavregel, Sequenz-, Kadenz- und Prolongationsmodelle – haben im *Versuch* keinen Ort. Die sequenziellen Bausteine werden als »Erweiterung eines Satzes vermittelt der Progression« (Bd. 3, S. 211) oder der »Transposition« (Bd. 3, S. 213) ins System integriert, die satztechnisch so relevante Kategorie des Orgelpunkts wird nicht einmal erwähnt. Ein großer Bereich tradierter kompositionstechnischer Verfahren, funktionaler und stilistischer Differenzierungen wird von Kochs *Versuch* damit nicht erfasst.

Kommentar • Hans-Joachim Hinrichsen hat bereits 2003 gefragt, »ob nicht die frühere Unterschätzung Kochs inzwischen durch eine wenn auch in ihrer Motivation erklärliche Überbewertung abgelöst worden ist« (Hinrichsen 2003, Sp. 376). Seine Einsicht, dass sich »aus dem äußerlichen Umstand der chronologischen Zeitgenossenschaft« nicht ableiten ließe, dass in Kochs Kompositionslehre »die axiologischen Grundlagen etwa Haydnscher oder Mozartscher Symphonie-, Konzert- und Sonatensätze der 1770er- bis 1790er-Jahre in angemessener Weise explizit

geworden seien« (ebd.), ist durch die Quellenforschung der sogenannten historischen Satzlehre im letzten Jahrzehnt untermauert worden. Das Prinzip der interpunktischen Syntax, das von Koch ausgearbeitet wurde wie von keinem anderen Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts, ist unverzichtbar für eine historisch informierte Analyse, und es ist ein großes Verdienst deutscher und amerikanischer Forscherinnen und Forscher, diese Einsicht in den späten 1970er-Jahren befördert zu haben. Aber es darf nicht übersehen werden, dass Kochs Zugriff sich in seinen kompositionstechnischen, gattungsspezifischen und v. a. ästhetischen Vorlieben, Eigenarten und Fixierungen »in so grundsätzlicher Hinsicht von der Wiener Kompositionspraxis [unterscheidet], dass eine ungebrochene Übertragung der Kochschen Begriffe und eine Fixierung auf Koch als Inbegriff von Kompositionslehre im späten 18. Jahrhundert methodisch fragwürdig sind«, wie Felix Diergarten zu Recht konstatiert (Diergarten 2010, S. 90). Dass Kochs norddeutsche Kompositionslehre in Wien kaum rezipiert wurde, mag angesichts einer fest etablierten und von der italienischen Ausbildungsmethodik geprägten Lehrtradition kaum verwundern, wirft aber angesichts des durchschlagenden Erfolgs anderer norddeutscher musiktheoretischer Publikationen (etwa Kirnbergers und Marpurgs) bei professionellen Musikern wie Liebhabern durchaus Fragen auf. Man darf vermuten, dass Kochs kleingliedrige, interpunktische Formtheorie nicht mehr den Nerv einer Zeit getroffen hat, in der sich der harmonische Raum zu weiten, großflächiger zu werden scheint, in der Prolongationsmodelle die Ubiquität der Sequenz- und Kadenzmodelle zurückdrängen und thematische Prozesshaftigkeit in den Vordergrund tritt. Ihr galantes Äußeres mag Kochs Lehre dabei noch rückwärtsgewandter erscheinen lassen, als sie es im Kern eigentlich war: Der *Versuch* transportiert ungebrochen einen klassizistischen ästhetischen Diskurs im Anschluss an Sulzer und Ramler, der mit seinem engen Begriff von der Einheit des musikalischen Charakters und des musikalischen Affekts antiquiert wirken musste.

Die Wiederentdeckung vieler professioneller musikalischer Lehrwerke und die Konturierung der europäischen musikalischen Ausbildungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert durch die Forschung der letzten Jahre hat den Blick für die Individualität und auch partielle Vereinzelung der Koch'schen Lehre geöffnet, die eben nicht im Kontext einer gewachsenen Lehrtradition entstanden ist. Koch betont, dass er sich seine Kompositionslehre quasi selbst erarbeitet habe, und es scheint genau jenes Moment des Autodidaktischen zu sein, das den *Versuch* besonders auszeichnet, da hier etwas auf den Begriff gebracht werden soll, was in der professionellen Lehrpraxis der Zeit fast vollständig in den Beispielsammlungen aufgehoben ist.

Literatur F. Ritzel, Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wbdn. 1968 • N. K. Baker, From ›Teil‹ to ›Tonstück‹. The Significance of the ›Versuch einer Anleitung zur Composition‹ by Heinrich Christoph Koch, Diss. Yale Univ. 1975 [Auszüge in: JMT 20, 1976, 1–48; IRASM 8, 1977, 183–209; Studi Musicali 9, 1980, 303–316] • C. Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: AfMw 35, 1978, 155–177 • E. R. Sisman, Small and Expanded Forms. Koch's Model and Haydn's Music, in: MQ 68, 1982, 444–475 • W. Budday, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel 1983 • H. Forschner, Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs, Mn. 1984 • G. Wagner, Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, in: AfMw 41, 1984, 86–112 • J. Lester, Compositional Theory in the Eighteenth Century, Cambridge 1992 • N. K. Baker und T. Christensen (Hrsg.), Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch, Cambridge 1995 • M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hdh. 2002 • H.-J. Hinrichsen, Art. Koch, Heinrich Christoph, in: MGGzP 10 (2003), 371–377 • F. Diergarten, ›Auch Homere schlafen bisweilen‹. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn, in: Haydn-Studien 10, 2010, 78–92 • S. Zirwes, Die Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, Diss. Univ. Bern 2015 • L. Holtmeier, Rameau langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Diss. TU Berlin 2010, Hdh. 2016

Ludwig Holtmeier

Charles Koechlin

Traité de l'Harmonie

Lebensdaten: 1867–1950

Titel: Traité de l'Harmonie (Harmonielehre)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1928 (Bd. I und III) und 1930 (Bd. II) [Orledge 1989, S. 418, gibt als Erscheinungsjahr für Bd. I 1927 und als Entstehungszeit des Manuskripts 1923 bis 1926 an] **Textart, Umfang, Sprache:** Buch, 193 S. (Bd. I), 271 S. (Bd. II), 235 S. (Bd. III), frz.

Quellen / Drucke: Digitalisat: IMSLP

Dass es ausschließlich finanzielle Schwierigkeiten gewesen wären, die Charles Koechlin zum Unterrichten und zum Verfassen von Lehrschriften veranlasst hätten (Müller 2003, Sp. 406), scheint nach der Lektüre seines *Traité de l'Harmonie* kaum plausibel. Zwar steht das Werk methodisch ganz in der Lehrtradition des Conservatoire, zwar beansprucht es, den Schüler auf die dort üblichen Abschlussprüfungen vorzubereiten, und liefert mit zahlreichen Prüfungsaufgaben und einem eigenen Lösungsband (Bd. III) das dazu nötige Anschauungs- und Übungsmaterial. Und doch geht

es mit der ständigen Reflexion über das Regelwerk, mit der frühzeitigen Einbeziehung zeitgenössischer Mittel, einer deutlichen Akzentuierung der »gregorianischen Modi« (»modes grégoriens«) und einer »Entwicklung[s]geschichte« der Harmonik« (»Evolution de l'Harmonie«), die bis in die unmittelbare Entstehungszeit des *Traité* reicht, deutlich über das Pflichtprogramm hinaus.

Zum Inhalt • Er beabsichtige »keineswegs, frühere Traktate zu bekämpfen«, schreibt Koechlin im Vorwort; vielmehr gehe es ihm darum, »diese zu ergänzen und zu aktualisieren.« (»On ne prétend pas ici combattre les Traités précédents, mais plutôt les compléter et les rajeunir«, I, S. 1). Tatsächlich folgt der I. Band in seiner Einteilung weitgehend dem, was man aus der offiziellen Lehre kennt (Huneau 2010, S. 369), während die im Vorwort benannten speziellen Anliegen (I, S. 1 f.) – »gregorianische Modi«, musikalisch sinnvolle Bass- und Melodievorlagen, Geschichte der Harmonik – ihren Niederschlag in den Kapiteln 11, 13 und 17 des II. Bandes finden.

Doch geht Koechlin bereits mit dem I. Band mehrfach über die offizielle Lehre hinaus. So zeigt er im Kapitel über Akkord und Stufenbedeutung, dass in der modernen Musik eine Tonika auch in einer durch »notes ajoutées« stark angereicherten Form als solche erkennbar sei, dass die Subdominante auch in Moll die große Terz haben könne (I, S. 102), dass auch sie bis zum Nonenakkord erweitert werden könne (I, S. 104) und dass weder ein ausgiebiger Gebrauch der »schwachen Stufen« noch – in den »gregorianischen Modi« – eine Moll-Dominante die tonale Einheit zerstöre. Für die Septakkorde bietet er einen ganzen Katalog an außergewöhnlichen Auflösungen (I, S. 73–75), ohne im Einzelfall anzugeben, welche in den Harmonielehre-Klassen erlaubt sind, und bezüglich des Nonenakkords konstatiert er einen »tiefen Graben zwischen der von den Lehrbüchern und der von den Musikern vertretenen Auffassung« (»un fossé profond entre la conception des traités et celle des musiciens«, I, S. 113): Nicht nur sei die Begrenzung auf die dominantischen Formen des Nonenakkords pure Willkür; auch was als dessen »natürliche Auflösung« gelehrt werde (V^9 -I in Grundstellung), begegne in der neueren Musik allenfalls in humoristischer Absicht; und wer eine »musikalische« Auflösung wolle, müsse sich genau die Freiheiten nehmen, die sich auch ein Emmanuel Chabrier, Erik Satie und Claude Debussy erlaubten, die ihn v. a. seines Klanges wegen schätzten (I, S. 113). Koechlin's kommentierter Katalog aller im Dur-Moll-System nur denkbaren Nonenakkorde (I, S. 117 f.) lässt freilich einen noch unerfahrenen Harmonieschüler ratlos.

Was also die Eignung dieses I. Bandes als grundständige Harmonielehre betrifft, so fällt es in der Tat schwer »zu glauben, dass ein Anfänger immer klar wird unterscheiden

können zwischen Regeln, deren Anwendung verpflichtend ist, die zu überschreiten aber musikalisch [sinnvoll] ist, und historischen Perspektivwechseln« (Huneau 2010, S. 395, übers. von V. H.). Sollte Koechlin jemals geplant haben, seinen *Traité* von einer Gutachterkommission des Conservatoire auf seine Eignung als Lehrbuch hin prüfen zu lassen – er wäre grandios gescheitert.

Heute sind v. a. jene Teile des II. Bandes von Interesse, die mehr oder weniger direkt mit der Musik nach 1900 zu tun haben: 1. das Kapitel über die »gregorianischen Modi« – weil es Geschichte, Motive und Begriffe der Modalität in der französischen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentiert; 2. die »Geschichte der Harmonik« – als Dokument eines gewachsenen kompositionsgeschichtlichen Interesses auch von Seiten der Neuen Musik; sowie 3. das Teilkapitel über die französische Musik seit den 1870er-Jahren.

1. Mit den sogenannten »gregorianischen Modi« bezieht Koechlin ein Element der neueren französischen Musik mit ein, das von der Harmonielehre des Conservatoire bislang ignoriert wurde. Es sei »absolut notwendig, dass der Schüler sich mit diesen Tonleitern vertraut mache, die nicht nur in der Gregorianik, sondern auch in alten französischen Volksliedern, in der spanischen Volksmusik, in der russischen Liturgie und Volksmusik, bei den Meistern des Mittelalters und der Renaissance« begegneten (II, S. 1; Koechlin folgt hier der griechischen Terminologie seines ehemaligen Lehrers Louis Bourgault-Ducoudray). Koechlin ist sich dessen bewusst, dass die Harmonisierung gregorianischer Choräle in grundständigen Dreiklängen, die er – in Anlehnung an die École Niedermeyer – vorübergehend zur Übung empfiehlt, ein Anachronismus ist. Der von ihm vielbeschworene »gregorianische Sinn« (»le sens grégorien«, II, S. 9) bezeichnet denn auch eher den Sinn für eine sowohl angemessene als auch zeitgenössische Harmonisierung, die ebenso dezidiert modal wie im weitesten Sinne tonal ist. Es komme dabei sehr auf die Melodieführung und die Feinheiten der Harmonisierung an. Selbst das traditionelle Dur nehme bei einer entsprechenden Bevorzugung der »schwachen« Stufen eine modale Färbung an (vgl. II, S. 6). Es gebe keine »verbrauchten« Akkorde, sondern nur mehr oder weniger originelle Arten, sie zu verwenden. Letztlich bestehe auch kein Grund, irgendwelche alten oder modernen Akkorde auszuschließen, soweit sie zum Modus und zum Charakter der jeweiligen Melodie passen (vgl. II, S. 10).

2. Die »Entwicklung der Harmonik«, seinerzeit sicherlich eine Pionierleistung, ist in ihren die ältere Musik betreffenden Teilen von einer entwaffnenden Unbekümmertheit. So führt die Nicht-Berücksichtigung der *musica ficta* (d. h. die selbstverständliche, aber nicht notierte Alteration von

Tonstufen bei Quartan, Quinten und Oktaven, die ansonsten vermindert oder übermäßig wären, bei manchen Autoren auch die nachträgliche Schaffung nicht notierter Halbtonanschlüsse bei bestimmten Intervallprogressionen von der Sexte in die Oktave oder von der Terz in den Einklang) dazu, dass Kadenzen als besonders »gregorianisch« rubriziert werden, in denen das subsemitonium modi (der Leitton) nicht ausnotiert ist (vgl. II, S. 116 Bsp. 3 und 4), oder dass eine Passage bei Clément Janequin als charakteristisch »hypolydisch« (nach Heinrich Glarean: lydisch) bezeichnet wird, weil in einer Standardkadenz nach B das (nach *b* absteigende) *e'* des Tenors ohne Vorzeichen bleibt (vgl. II, S. 129); ähnlich gilt der Doppelleittonklang *e-gis-cis* bei Guillaume de Machaut einmal als Beispiel für eine entfernte Modulation, ein andermal für einen frühen übermäßigen Dreiklang (weil das *cis* nicht ausnotiert ist, vgl. II, S. 112). Die »unvorbereiteten Septimen« bei Josquin Desprez beruhen auf einem Schlüsselfehler (II, S. 124); die »Nonenakkorde« in Monteverdis *Orfeo* sind eine Zutat Vincent d'Indys (vgl. II, S. 138, Bsp. 4), und die »Quintenparallelen« im Schlusschor sind schon im Original ein offensichtlicher Druckfehler (vgl. II, S. 141). Noch aus dem Allegretto aus Beethovens 7. Sinfonie exzerpiert Koechlin aus unerfindlichen Gründen die »résolutions exceptionnelles« (außergewöhnlichen Auflösungen) *C⁷-E⁷* und *C⁷-D* (vgl. II, S. 168). Indes waren es vielleicht gerade diese produktiven Missverständnisse, die eine heranwachsende Komponistengeneration für die Musik längst vergangener Epochen zu sensibilisieren und zu weiteren Forschungen anzustacheln vermochten.

3. Die im (sehr ausführlichen) Unterkapitel zur französischen Schule und zur Moderne benannten Tendenzen sind heutzutage weitgehend bekannt. Hier seien deshalb nur drei Aspekte herausgegriffen.

Im Teilkapitel über die Entwicklung einer neuen kontrapunktischen Schreibweise (II, S. 213–216) stellt Koechlin die aus heutiger Sicht überraschende These auf, dass diese Entwicklung auch im Lehrsystem des Conservatoire begründet ist – als eine mit den 1860er-Jahren beginnende, sehr allmähliche Hinwendung von einer akademischen, nur auf sich selbst bezogenen Disziplin hin zu einem an Johann Sebastian Bach orientierten, weniger ängstlichen, in »musikalischen« Stimmen konzipierten Kontrapunkt (II, S. 213).

Das Unterkapitel über die Entwicklung der Dissonanz (II, S. 245–250) betont anstelle der Schönberg'schen »Emanzipation« der Dissonanz deren klangliche Qualität und »Relativität«: Habe man früher manche scharfe Dissonanz zugunsten einer außergewöhnlichen Stimmführung willentlich zugelassen, so benutze man Dissonanzen heute vielfach gerade zum Ausdruck einer sanften und zauberhaften Musik. Früher tabuisierte Mittel wie Querstände,

parallele Quinten und Durseptakkorde würden heutzutage als besonders zart und harmonisch wahrgenommen. Mittlerweile gebe es Tonkonstellationen, die man als zart und beißend zugleich empfinde. Ob eine Passage als mehr oder weniger »dissonant« empfunden werde, sei immer auch von Faktoren wie Dynamik, Instrumentierung (II, S. 247 f.), Lagendisposition, Stimmführung, formaler Position, vertontem Text oder (mehr oder weniger dissonantem) Kontext abhängig. Und es gebe Klänge – Koechlin nennt sie »Dissonances à caractère stable« (II, S. 247–250) –, die man zwar aus traditioneller Sicht als Dissonanzen bezeichnen würde, die man aber aufgrund einer klar ausgewiesenen tonikalen Funktion als stabil empfinde. Ein Komponist, der heute noch beißende Akzente schreiben wolle, müsse mit seinen Mitteln haushalten (II, S. 247).

Mit dem Teilkapitel zu Bitonalität, Polytonalität und Atonalität schließlich (II, S. 250–266) wendet sich Koechlin einem Gebiet zu, das sein eigenes Schaffen ebenso unmittelbar betrifft wie das derjenigen Generation, an die sich sein *Traité de l'Harmonie* wendet. Er kann dabei auf einen drei Jahre zuvor erschienenen Artikel zurückgreifen (Koechlin 1925), der seinerseits an Darius Milhaud anknüpft (Milhaud 1923). Seitdem, so schreibt Koechlin nun, sei Bitonalität nicht nur gebräuchlich geworden, sondern in Teilen bereits zur Formel erstarrt, seien es auch weniger die neuen Akkorde, als die aggressiven Klangfarben des Orchesters, die Anstoß erregten (II, S. 250). Wie Milhaud (a. a. O., S. 39) unterscheidet Koechlin zwischen einer harmonischen und einer kontrapunktischen Bi- bzw. Polytonalität. Was die harmonische betrifft, so stellt er fest, dass es angesichts der Vielfalt von Kombinationen verfehlt wäre, von einem System zu sprechen. Ersatzhalber geht er deshalb von einem Katalog möglicher bi- und polytonaler Klangaggregate aus, der Aufeinandererschichtungen von Dreiklängen, von Dreiklängen und Septakkorden und von Dreiklängen, Septakkorden und nicht terzengeschiedenen Komponenten umfasst. Anders als bei tonalen Akkorden führe bei derartigen Klangaggregaten bereits eine Vermischung der akkordischen Teilkomponenten bei gleichbleibendem Basston zu völlig anderen Akkorden. Was die kontrapunktische Bi- bzw. Polytonalität betrifft – in der die Unabhängigkeit der Stimmen ungleich stärker ausgeprägt ist als in Dur-Moll-tonaler Polyphonie –, so behaupte selbst hier die vertikale Hörweise ihr Recht: Zum einen nehme das Ohr auch hier Passagen wahr, in denen der Klang unnötig leer werde, an Reichhaltigkeit verliere oder sich unpassend auf Dominantsept- oder Nonenakkorde zurückziehe. Zum andern wisse man auch in polytonalen Kontexten sehr wohl, ob die je übergeordnete Tonart funktioniere, ob das Stück ermatte oder sich lebendig entfalte. Die Entscheidung über den Wert einer Modulation sei

auch hier keine definitive, sondern eine vom Kontext abhängige; leitende Instanz sei der »musikalische Instinkt«, der sich mit der allmählichen Gewöhnung an das neue Vokabular weiterentwickle (II, S. 257). Schwieriger wird es in satztechnischen Situationen, in denen jede Stimme eine andere Tonart vertrete, ohne dass das Ohr zunächst irgendeinen harmonischen Anhaltspunkt wahrnehme. Wie beim konsonanten Kontrapunkt seien auch im bi- und polytonalen Kontrapunkt Situationen möglich, in denen man eine klare Harmonieführung wahrnehme, und solche, in denen die vertikale Komponente keine Rolle zu spielen scheine (II, S. 258). Aber selbst über die Harmonik eines Beispiels aus Igor Strawinskys *Rossignol*, das er in dieser Weise interpretiert, urteilt Koechlin, sie sei zwar schwer zu analysieren, aber alles andere als irrelevant (II, S. 259). Auch in derart kontrapunktischen Kontexten reagiere das Ohr empfindlich auf harmonische Plattitüden, selbst wenn sie noch so flüchtig seien oder sich noch so logisch aus der Stimmführung ergäben.

Kommentar • Die Frage, ob der *Traité* für den Anfängerunterricht geeignet ist oder ob er adäquat auf Abschlussprüfungen vorbereite, hat bereits Huneau 2010 mit einem vorsichtigen Nein beantwortet. Nach wie vor lesenswert aber bleibt das Buch in vierfacher Hinsicht: 1. als Dokument eines kompositorischen Selbstverständnisses, das sich – bei aller Einbeziehung aktueller wie vorvergänger Entwicklungen – durchaus noch in der tonalen Tradition (bzw. ihres französischen Zweiges) sieht; 2. als Zeugnis einer klug abwägenden, nie apodiktischen zeitgenössischen Unterweisung in harmonischen und satztechnischen Fragen; 3. als früher Versuch einer Theoriebildung zur Bi- und Polytonalität aus der Feder eines unmittelbar Beteiligten; 4. als Beispielsammlung zur französischen Musik zwischen 1870 und 1925, mit einer Fülle heutzutage wenig bekannter Namen.

Literatur L.-A. Bourgault-Ducoudray, *La modalité dans la musique grecque* [Vortrag vom 7.9.1878], P. 1879 • T. Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue*, P. 1901 • D. Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, in: RM 4/4, Februar 1923, 29–44 • C. Koechlin, *Art. Évolution de l'harmonie. Période contemporaine, depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours*, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* 2 (1925), 591–760 • A. Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?*, in: 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch der Universal Edition in Wien, hrsg. von H. Heinsheimer und P. Stefan, Wien 1926, 21–23 [Wiederabdruck in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtech, Nördlingen 1976, 209–214] • R. Orledge, *Charles Koechlin (1867–1950). His Life and Works*, Chur 1989 • O. Nies, *Art. Charles Koechlin*, in: KdG (1994), <<https://www.nachschnlage.net/search/document?index=mol-17&id=17000000300&type=text/html&query.key=fJC7X1bC&template=/publikationen/kdg/document.jsp&preview=>>> • H. Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, P. 2000 • A. Müller, *Art. Koechlin, Charles* in:

MGG2P 10 (2003), 406–413 • D. Huneau, Le Traité de l'harmonie de Charles Koechlin: Permanences et Originalités, in: Charles Koechlin. Compositeur et humaniste, hrsg. von M.-H. Benoit-Otis u. a., P. 2010, 365–395

Volker Helbing

Georgi Eduardowitsch Konjus

Musikalische Form

Lebensdaten: 1862–1933

Titel: Метротектоническое исследование музыкальной формы (Metrotektoničeskoe issledovanie muzykal'noj formy; Die metrotektonische Untersuchung der musikalischen Form)

Erscheinungsort und -jahr: Moskau 1933

Textart, Umfang, Sprache: Broschüre, 36 S., russ.

Georgi Eduardowitsch Konjus war ein russischer Komponist, Pädagoge, Musikgelehrter, Publizist, Sozialaktivist und Dirigent. Als Komponist, der 1889 sein Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium abgeschlossen hatte, hinterließ er 45 musikalische Opera, widmete sich im Laufe seines Lebens aber auch intensiv der pädagogischen Tätigkeit. So unterrichtete er musiktheoretische Fächer u. a. am Moskauer Konservatorium (1891–1899 und 1920–1933) sowie am Saratower Konservatorium (1912–1919).

Konjus ist der Schöpfer einer originellen Methode der Analyse musikalischer Formen – des Metrotektonismus. Die Entwicklung dieser Methode geht bis auf das Jahr 1900 zurück, als Konjus bereits Lehrbücher über Musiktheorie, Harmonielehre und Instrumentation verfasst hatte. Erst in den 1920er-Jahren wurde der Metrotektonismus als Methode, Werke im Hinblick auf Proportionen und Symmetrien hin zu untersuchen, jedoch in eine einheitliche musiktheoretische Konzeption überführt. Zu diesem Zeitpunkt leitete Konjus sowohl die Abteilung für Metrotektonismus am Moskauer Konservatorium als auch das Labor der metrotektonischen Analyse am Staatlichen Institut für Musikwissenschaft. Zudem hielt er regelmäßig Vorträge, veröffentlichte eine Reihe von Aufsätzen und vollendete die grundlegende, aber unveröffentlicht gebliebene Schrift *Embryologie und Morphologie des musikalischen Organismus* (Эмбриология и морфология музыкального организма, 1929). Ferner unternahm Konjus 1923 und 1928 Auslandsreisen, um den Metrotektonismus zu popularisieren. Im Herbst des Jahres 1923 trat Konjus mit Vorträgen in Berlin und Paris auf. Aber Vorgespräche mit Herausgebern in Deutschland ergaben keine Resultate, und obwohl der Verlag Koussevitzky in Paris versprach, die Publikation von Konjus' Schaffen anzugehen, wurde das Vorhaben doch nicht verwirklicht. Eine zweite Reise nach Paris im Jahr 1928 erwies sich als völlig erfolglos.

Anfang der 1930er-Jahre entbrannten am Moskauer Konservatorium einige scharfe Debatten, die den Fragen der Formbildung und der tonartlich-harmonischen Organisation gewidmet waren. Ein Ergebnis dieser Diskussionen war die Publikation dreier Broschüren, denen Vorträge von Konjus zugrunde lagen: *Die Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der musikalischen Form* (Moskau 1932), *Die metrotektonische Untersuchung der musikalischen Form* (Moskau 1933) und *Die wissenschaftliche Begründung der musikalischen Syntax* (Moskau 1935). Die Broschüre zur Metrotektonik basiert dabei auf einem Vortrag mit dem Titel *Wie man die Form der musikalischen Organismen mithilfe der metrotektonischen Methode untersucht* (Konservatorium Moskau 1930).

Zum Inhalt • In der Schrift *Die metrotektonische Untersuchung der musikalischen Form* werden die Grundthesen der metrotektonischen (»метротектонизм«, metrotektonizm, S. 7; wörtlich: »messbaulichen« von griech. messen [μετρώ] und bauen [τεκνέω]) Analysemethode dargestellt. Als wesentliche Idee kann gelten, dass ein musikalisches Werk gleichsam als ein biologischer Organismus betrachtet wird, der im Prozess seines Erklings lebt. Die metrischen Akzente oder »Pulsstöße« (»пульсовые толчки«, pul'sovye tolčki) vergleicht Konjus mit dem Pulsieren des lebendigen Organismus. Die zeitlichen Intervalle zwischen den Pulsstößen nennt er »Pulswellen« (»пульсовая волна«, pul'sovaja volna, S. 10). In Analogie zu räumlichen Objekten ist demnach ein musikalisches Werk gleichsam eine Größe, die sich in der Zeit ereignet und deshalb der Messung unterliegen kann. Für die Messung des musikalischen Organismus wird eine Maßeinheit gewählt, die allen vorhandenen Bestandteilen gemeinsam ist – eine Pulsweite einer bestimmten Größe oder eine »Bauzelle« (»строительная клетка«, stroitel'naja kletka).

Die Bauzellen bilden die sogenannten Takte der höheren Ordnung, indem sie sich in größere Gebilde (je zwei, drei und mehr) vereinigen. Diese Takte gruppieren sich in der Komposition, wobei sie sich dem Gesetz des Gleichgewichts von zeitlichen Größen unterordnen. Dieses gilt auf der Ebene sowohl des ganzen Werks als auch seiner einzelnen Teile. Laut diesem Gesetz können die Takte der höheren Ordnung auf drei unterschiedliche Weisen in einem Werk angeordnet werden: symmetrisch, periodisch und gemischt (S. 9). Der Takt der höheren Ordnung hat in der Theorie des Metrotektonismus auch andere Bezeichnungen. Der Begriff »schöpferischer Willensakt« (»творческий волевой акт«, tvorčeskij volevoj akt) charakterisiert den Takt der höheren Ordnung von einer psychologischen Seite (S. 13). Der schöpferische Willensakt vereinigt mehrere einfache Takte mithilfe von »Elementen der Gemeinsamkeit« (»элементы общности«, elementy

obščnosti), durch die eine Melodie aufgrund ihrer Bestandteile wie Dynamik, Timbre, Rhythmus usw. gekennzeichnet ist. Dieselben Elemente der Gemeinsamkeit dienen gleichzeitig als Elemente der Abgrenzung, indem sie verhindern, dass die vorherigen und nachfolgenden Takte etwa zu einer melodischen Einheit noch hinzugefügt werden können. Der Anfang jedes neuen Willensaktes zeichnet sich durch den Wechsel der Elemente der Gemeinsamkeit aus und bedeutet somit die Manifestation des schöpferischen Willens des Komponisten. Der Begriff »baukunstlicher Teil« (»зодческая часть«, zodičeskaja čast') kennzeichnet den Takt der höheren Ordnung als Bauteil des ganzen Werkes in Analogie zu den Teilen des architektonischen Baus.

Die Bauzellen bilden das »Gerüst« (»скелет«, skelet) des musikalischen Werkes (Organismus), das nicht immer mit der »Umhüllung« (»Umhüllungsmetrum«, »покров, покровный метр«, pokrov, pokrovnyj metr), d.h. mit der syntaktischen Gliederung der Musik übereinstimmen muss (S. 17). Zu den Hauptarten der musikalischen Baumetren gehören »Einzelle« (»одноклетка«, odnokletka; leichte oder schwere), »Doppelzelle« und »Tripelzelle« (»двуклетка, трехклетка«, dvukletka, trechkletka, S. 22; mit dem Akzent auf dem ersten Takt). In diesem Zusammenhang legt Konjus Wert darauf, dass man den »metrischen Akzent« (»метрический акцент«, metričeskij akcent), der den Anfang der Doppel- und Tripelzellen betont, nicht mit einem »episodischen Akzent« (»эпизодический акцент«, épizodičeskij akcent), der an einer ungehörigen Stelle vorkommt (S. 23), verwechselt.

Die Kadenzen werden nach ihrer Position bezüglich des metrischen Akzents klassifiziert und können drei Stellungen einnehmen: »vorhaltend« (»упреждающая«, upreždaščaja; wenn sie »vor dem tatsächlichen Schluss des Gebildes einsetzen«), »eindringend« (»вторгающаяся«, vtorgajuščajasja; wenn sie »eine unmittelbare Grenze zwischen den Gebilden festlegen«) und »zentral« (»центральная«, central'naja, S. 24; wenn sie »sowohl vom Anfang als vom Schluss gleich weit entfernt sind«).

Die Gliederung der Musik mithilfe der metrotektionischen Methode wird nach einem sogenannten »Gerüstmetrum« (»скелетный метр«, skeletnyj metr, S. 26) vollzogen. Als Grenzen des Gebildes werden die »Punkte des gerüstlichen Zusammenwachsens der Teile« interpretiert, mithin jene Takte, die jeweils am Anfang der höheren Ordnung stehen. Die Form eines musikalischen Werkes wird dann durch ein Zahlenschema dargestellt, das die durch die Musik gegliederte Zeit durch entsprechende Zahlenrelationen und Gruppierungen sinnfällig macht. So wird die Zwischenaktmusik zum 4. Akt der Oper *Carmen* auf folgende Weise metrotektionisch gegliedert:

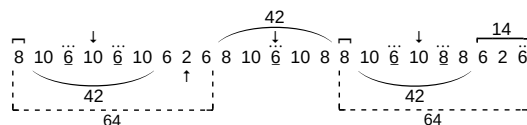


Abb. 1: Beispiel für eine metrotektionische Gliederung gemäß G. E. Konjus, *Die metrotektionische Untersuchung der musikalischen Form*, hier zur Zwischenaktmusik zum 4. Akt von Georges Bizets Oper *Carmen*. Eine Baupulsweite entspricht einem Takt; die Pfeile markieren das jeweilige Zentrum der symmetrischen Anordnung; die Punkte über den sechstaktigen Einheiten geben an, dass diese sich aus jeweils drei Einheiten von zwei Takten Länge zusammensetzen.

Kommentar • Konjus setzte seine Methode derjenigen entgegen, die in seiner Zeit für die Analyse musikalischer Formen gebräuchlich war und die er »traditionell« (auch »konventionell«, »Theorie von Riemann-Prout« usw.) nannte. Die wesentlichen Unterschiede der beiden Konzepte lassen sich wie folgt zusammenfassen: In der »traditionellen« Theorie bestimmt die Form die Logik der musikalischen Entfaltung, wobei die Form erst im Prozess der Entwicklung (»Form-Prozess«) erkennbar wird und von den kleinsten Struktureinheiten zur Struktur des Ganzen führt. Diese kleinste Struktureinheit ist das Motiv, das auf einer jambischen Metrik beruht. Die Eigenschaften des Motivs werden auf die größeren Gebilde projiziert. Demgegenüber ist der Theorie des Metrotektionismus zufolge die Form diejenige, die die architektonische Harmonie des Werks bestimmt. Die Form erweist sich als ein geschlossenes Ganzes (»Form-Kristall«), und die Analyse führt von der Darstellung des Ganzen zur Entdeckung der Details. Die kleinste Struktureinheit ist der Takt, der einen trochäischen oder daktylischen Aufbau besitzt. Die Eigenschaften des Taktes werden auf die größeren Gebilde projiziert.

Auch weitere Grundannahmen sind verschieden: So spiegelt die »traditionelle« Theorie die kompositorische Praxis der klassisch-romantischen Epoche wider. Die Form beruht ferner auf einem typisierenden Schema, dem der Komponist bewusst folgt. Schließlich hat die Form eine enge Verbindung zum Gehalt des Werkes und wird durch ihn bedingt. Die Theorie des Metrotektionismus beruht hingegen auf einem überhistorischen Ansatz, welcher das musikalische Werk lediglich als einen mit Tönen besetzten Zeitabschnitt interpretiert. Die Form wird vom Komponisten nicht bewusst geschaffen, sondern entsteht intuitiv und abstrahiert völlig vom Gehalt.

Der Metrotektionismus beeinflusste das Schaffen Alexander Skrjabin, der in den 1880er-Jahren bei Konjus sowohl Klavier als auch Musiktheorie studierte und einige seiner Werke nach genauen Taktproportionen gliederte. Nach dem Tod von Konjus wurde seine Theorie einer schar-

fen Kritik unterzogen und als formalistisch gebrandmarkt. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts stieß sie v. a. aus zwei Gründen wieder auf neues Interesse: 1. ist sie eine Theorie der intuitiven Formsymmetrie, die in Kompositionen parallel zu den Form-Schemata nachweisbar ist. 2. gehört sie zu den ersten Theorien, die die zeitliche Natur der musikalischen Form ins Zentrum rückten, sie enthält somit bereits solche Ideen, die sich auch in neueren Kompositionstheorien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden.

Literatur A. F. Losev, Музыка как предмет логики [Musik als Gegenstand der Logik], M. 1927 • L. Mazel und I. Ryžkin, Очерки по истории теоретического музыкознания [Essays über die Geschichte der theoretischen Musikwissenschaft], M. 1939 • Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания [G. E. Konjus. Aufsätze, Dokumente, Erinnerungen], hrsg. von G. Golowinsky, M. 1965 • I. Ryžkin, Пространство в музыкальном времени. (о теории метротектонизма Г. Э. Конюса) [Der Raum in der musikalischen Zeit. Zu G. E. Konjus' Theorie der Metrotektonik], in: SovM 2, 1987, 58–61 • Г. Э. Конюс. Материалы, воспоминания, письма [G. E. Konjus. Dokumente, Erinnerungen, Briefe], hrsg. von L. Koschewnikowa, M. 1988 • A. F. Losev, Памяти одного светлого скептика [Erinnerungen eines heiteren Skeptikers], in: ders. u. a., Что с нами происходит? [Was geschieht mit uns?], M. 1989 • Теория метротектонизма Г. Э. Конюса [G. E. Konjus' Theorie des Metrotektonismus], in: J. Cholow u. a., Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [Musikalisch-theoretische Systeme. Lehrbuch für historisch-theoretische und kompositorische Fakultäten musikalischer Hochschulen], M. 2006, 395–411

Ekaterina Shkapa

Stephan Krehl

Harmonielehre (Tonalitätslehre)

Lebensdaten: 1864–1924

Titel: Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre. 2. Teil: Harmonielehre (Tonalitätslehre)

Erscheinungsort und -jahr: Berlin und Leipzig 1922

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 316 S., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: IMSLP

Der Leipziger Musiktheoretiker und Komponist Stephan Krehl, seit 1910 Professor am dortigen Konservatorium und ab 1921 auch dessen Direktor, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Autor musiktheoretischer Lehr- und Unterrichtsschriften wohl bekannt. Anders aber als seine *Formenlehre* (Berlin 1902/03) und insbesondere seine *Allgemeine Musiklehre* (Leipzig 1904), die zahlreiche Auflagen erlebten, fanden seine späten Schriften nur eingeschränkte Verbreitung. Im Falle der *Harmonielehre* (*Tonalitätslehre*) – sie ist nicht zu verwechseln mit der in der Sammlung Götschen erschienenen dreibändigen *Harmonie-*

lehre von 1921 (Berlin) – mögen gleichermaßen äußere wie inhaltliche Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sein: Als Teil einer auf acht Bände angelegten, unvollendet gebliebenen *Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre* verzichtet sie auf die Darstellung so essenzieller Gegenstandsbereiche wie der Modulation – ihr sollte sich einer der folgenden Bände widmen – und behandelt stattdessen ausschließlich die für die Tonalität konstitutiven Elemente innerhalb einer Tonart. Dass sie dies zu Beginn der 1920er-Jahre noch auf der Grundlage eines orthodoxen Dualismus im Anschluss an Moritz Hauptmann, Arthur von Oettingen und v. a. Hugo Riemann tut (vgl. S. 11), war ihrer Rezeption möglicherweise ebenfalls eher hinderlich.

Zum Inhalt • Gegenstand von Krehls *Harmonielehre* (*Tonalitätslehre*) sind die Akkorde einer Tonart und ihre unmittelbaren, präkompositorischen Beziehungen untereinander. Modulationen und andere auf bewussten kompositorischen Entscheidungen beruhende Klangverbindungen werden hingegen nicht behandelt (mit Ausnahme eines kurzen Kapitels zu Sequenzen). Den weitaus größten Raum nehmen zwei umfangreiche Teile über »die konsonierenden Hauptakkorde« und »die Dissonanzen der reinen, harmonischen und melodischen Systeme« ein. Ihnen folgen noch, wesentlich knapper gehalten, ein 3. und 4. Teil zu Phänomenen der Tonartausweitung und zu entfernteren Klangverwandtschaften.

Die Darstellung fußt auf der Grundannahme der dualistischen Theorie, dass außer der Oktave nur die Quinte und die große Terz direkt verständliche Intervalle und damit zur Bildung von konsonanten Dreiklängen fähig sind. So ergibt sich ein spiegelsymmetrisches Verwandtschaftsverhältnis der Dur- und Molldreiklänge: Letztere werden als von der Quinte abwärtsgerichtete »Unterklänge«, Durakkorde dagegen als vom Grundton aufwärts geschichtete »Oberklänge« aufgefasst (S. 15 f.). Zusammen mit der funktionstheoretischen Prämisse, dass sich sämtliche Akkordbildungen auf die drei Hauptfunktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zurückführen lassen, folgt daraus eine »kadenzbezogene« (Rummenhölter 1996, Sp. 142) Konzeption von Tonalität, die im 1. Teil zunächst in ihren elementaren Ausprägungen behandelt wird. Aus dem Tonvorrat der drei Hauptakkorde ergeben sich dabei die sogenannten »reinen Systeme« (Dur und das natürliche Moll). Davon unterschieden werden die »gemischten Systeme«, die durch Entlehnung von Funktionen aus dem jeweils anderen Tongeschlecht entstehen (S. 70–79). Dass sie nicht nur in Moll, wo sie geläufig sind, sondern durch Übernahme der Mollsubdominante (dies entspricht Moritz Hauptmanns Moll-Dur-Tonart, vgl. Hauptmann 1853, S. 39 f.) und der Molldominante auch komplementär in Dur gebildet werden, zeigt im Übrigen, welche Rolle Symmetrie-

überlegungen in der hier entfalteten Theorie spielen. Das gilt auch für die Akkordverbindungen, deren Grundregeln im 1. Teil dargestellt werden: Neben der Folge T-S-D-T in Dur steht gleichberechtigt die spiegelsymmetrisch entsprechende, funktional aber abweichende Folge t-d-s-t in Moll.

Die sich anschließende Darstellung der Dissonanzen setzt voraus, dass die drei Hauptfunktionen die einzigen tatsächlich konsonanten Klänge einer Tonart sind und dass Töne als Vertreter von Klängen zu gelten haben. Dissonanzen entstehen danach durch die Kombination von zwei konsonanten Klängen, die sich in denjenigen Hauptdreiklang auflösen, der an seiner Bildung nicht beteiligt war (S. 94). Der Septakkord *g-h-d-f* bspw. setzt sich in dieser Lesart aus Bestandteilen der Dominante (*g-h-d*) und der Subdominante (*f*) zusammen und löst sich in die Tonika auf, desgleichen der Mollseptakkord *d-f-a-s-c* mit seinen Bestandteilen aus Moll dominante (*d*) und Mollsubdominante (*f-a-s-c*). Von diesen charakteristischen Dissonanzen unterschieden sind einerseits die sich nicht in die Tonika auflösenden Nebendissonanzen sowie insbesondere die sogenannten »Scheinkonsonanzen«. Hierzu zählen auch alle Parallel- und Leittonklänge. Sie werden als verkürzte Dissonanzen interpretiert und aus der Kombination zweier Hauptdreiklänge abgeleitet – die Tonikaparallele in C-Dur (*a-c-e*) bspw. als Quintsextakkord *c-e-g-a*, bei dem die Quinte *g* ausgelassen ist (S. 106 f.), der Tonikaleittonklang *e-g-h* als verkürzter Septakkord *c-e-g-h* (S. 107 f.). Trotz ihres theoretischen Dissonanzcharakters können alle Parallel- und Leittonklänge als Stellvertreter der ihnen zugrunde liegenden Hauptakkorde fungieren.

Die beiden abschließenden kürzeren Teile des Buches widmen sich Möglichkeiten der Tonarterweiterung: Neben der Integration einzelner Funktionen aus den Nachbartonarten – von Křehl im Anschluss an Moritz Hauptmann als »Übergreifen« beschrieben (S. 243 f.) – spielt dabei das Konzept der Ausweichung (»Zwischenmodulation«) und v. a. das der Zwischendominanten (»Klammerakkorde«) eine wichtige Rolle (S. 283 ff.). Beide bilden die Grundlage eines erweiterten Tonartbegriffs, wie er auch den im Schlusskapitel über »Klangverwandtschaften zweiten und dritten Grades« (S. 295–301) entwickelten, netzartig übergreifenden Beziehungen der Akkorde zugrunde liegt. Neben diesen technischen Erläuterungen geht es Křehl immer auch darum, »wie die harmonischen Mittel dem Ausdruck zu dienen vermögen, für welche Gefühlsbewegungen die Tonverbindungen Symbole abgeben« (S. 8). So ist für ihn »die Durtonart das Symbol der Lustbetonung, die Molltonart das Symbol der Unlustbetonung« (S. 71); die Harmonik fungiert dabei als Hilfsmittel zur Abschattierung dieser Ausdrucksinvarianten bzw. zur Erzeugung der gewünschten »Stimmung« (vgl. S. 24).

Kommentar • Křehls *Harmonielehre* (Tonalitätslehre) stellt in der Nachfolge Hugo Riemanns den späten Versuch einer praktischen Harmonielehre auf der Grundlage der dualistischen Theorie dar. Der in der Diskussion um diesen Ansatz in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erreichte Reflexionsgrad bleibt dabei allerdings ebenso außen vor wie die Weiterentwicklungen und praktischen Adaptionen der Riemann'schen Theorie: »An Křehls Werk lässt sich der Übergang der Leipziger Musiktheorie von einstiger Weltgeltung zu einem provinziellen dualistischen Sektierertum ablesen« (Holtmeier 2005, S. 234). Die Randständigkeit der Křehl'schen Lehre zeigt sich zum einen in der Kombination einer anspruchsvoll abstrakten, spekulativen Begründung der Sache mit einer trivialen Wirkungsästhetik, die komponieren mit »Stimmungsschilderung« (S. 24) gleichsetzt. Sie zeigt sich ferner in offen eingestandenen Begrenzungen, z. B. angesichts neuerer Formen der Dissonanzbehandlung: »Dient doch in Kompositionen aus neuester Zeit die Dissonanz nicht mehr als Symbol seelischer Bewegungen, sondern nur als Färbung einer äußerlichen Malerei in Tönen.« Für derlei Musik erklärt Křehls *Harmonielehre* sich nicht zuständig, »da hat die Klangvertretung der Töne ihren Sinn und mithin ihre Berechtigung verloren« (S. 94). Das Etikett einer »äußerlichen Malerei in Tönen« bezieht sich jedoch kaum auf die musikalische Gegenwart von 1922; es entstammt den Debatten um die Vorkriegsmoderne der Jahrhundertwende, namentlich den Auseinandersetzungen um die Musik Richard Strauss'. Wie in einer Zeitblase scheinen sich in der Theorie Křehls die ästhetischen und musiktheoretischen Maximen dieser Jahre bewahrt zu haben.

Literatur M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik, Lpz. 1853 • C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, 2. Tl.: Deutschland (= GMth 11), Dst. 1989, in: Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften, Bd. 4: 19. Jahrhundert I, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2002, 411–707, bes. 501–517 • P. Rummenhölter, Art. Harmonielehre, in: MGG2S 4 (1996), 132–153 • C. Dahlhaus, Zur Kritik der Harmonielehre, in: Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften, Bd. 2: Allgemeine Theorie der Musik II, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2001, 197–208 • L. Holtmeier, Art. Křehl, Stephan, in: MGG2P 10 (2003), 654–656 • Ders., Grundzüge der Riemann-Rezeption, in: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 230–262

Markus Böggemann

Ernst Křenek

Studies in Counterpoint

Lebensdaten: 1900–1991

Titel: Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique / Zwölfton-Kontrapunkt-Studien

Erscheinungsort und -jahr: New York 1940 / Mainz 1952

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 37 S., engl. / 51 S., dt.

Quellen / Drucke: Übersetzung: Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico, übs. von R. Rueck, Mailand 1948

Ernst Křenek schrieb seine *Studien* zwischen Januar und August 1939 nieder. Zu jener Zeit machte er als erster Komponist in den USA die Zwölfttechnik an einer Hochschule zum Unterrichtsgegenstand. Als kurz zuvor installierter Professor of Music am Vassar College (in Poughkeepsie, N.Y.) brachte Křenek bereits eine mehrjährige Erfahrung als Komponist von Zwölftonmusik und eine Reihe von Texten zur dodekaphonen Ästhetik für sein Vorhaben mit. Eine besondere Motivation dürfte für ihn die Suche nach einer Verbindung der Zwölftontechnik mit kontrapunktischen Praktiken der Renaissance gewesen sein, die in der ersten Zeit in Vassar einen Hauptgegenstand seiner Forschungen bildeten. Entsprechend fasst Křenek zwölftontechnisches Komponieren als eine kontrapunktische Disziplin auf und setzt in seinem Lehrbuch grundlegende Kenntnisse des Palestrina-Satzes voraus.

Das Ziel von Křeneks Buch ist es, elementare Prinzipien der Zwölftontechnik so darzustellen, dass sie von Studierenden in »praktischer Verwendung« (Křenek 1951, S. 141) angeeignet und selbstständig weiterentwickelt werden können. Im »Vorwort zur deutschen Ausgabe« bemerkt er, dass der Zweck des Buches bei seinem ersten Erscheinen gewesen sei, das wenig bekannte Terrain der Komposition mit Zwölftonreihen »dem Theorielehrer und seinem Studenten in rein praktischer Weise zu erschließen«; gleichsam nicht als »letztes«, sondern als »erstes Wort« in der Darstellung dieser Materie (Křenek 1952, S. 3). Diese doppelte Relativierung eines lediglich vorläufigen Einstiegs in den Gegenstand, der zugleich bereits von den aktuellen kompositorischen Entwicklungen überholt erscheint, kennzeichnet Křeneks Einschätzung des Unternehmens: Für ihn bildet das Büchlein nicht mehr und nicht weniger als eine praktische Handreichung für Studierende. Abstand nimmt er damit von einem Lehrmodell, das sich ausdrücklich durch stilgeschichtliche Vorbilder (etwa desjenigen Arnold Schönbergs) leiten lässt. Mit dieser zugleich traditionsbewussten und entwicklungsoffenen Ausrichtung versucht Křenek auch, den um 1940 akuten Anfeindungen gegenüber einer als avantgardistisch berüchtigten Technik zu begegnen.

Zum Inhalt • Křenek wählt eine induktive und dabei historisch erläuternde Methode zur Vorbereitung auf die praktischen Darstellung seines Gegenstandes. Zunächst erklärt er die Begriffe »Tonalität« und »Atonalität« als eine Methode der Organisation des musikalischen Materials nach Preisgabe der Dur-Moll-Tonalität. Angestrebt worden sei nach 1910 die Rekonstruktion einer einheitlichen Idee, welche zunächst die Dichte der Motivbeziehungen und

ihrer Entwicklung aus nur wenigen Grundelementen betroffen habe. Damit wurde insbesondere das horizontale Denken innerhalb des Tonsatzes nach dem Ende seiner Einbettung in eine geschlossene vertikal-harmonische Grundanlage aufgewertet, zu dessen »verantwortlichen Trägern« es nun avancierte (S. 7). In der Zwölftontechnik, die zunächst kaum mehr geleistet hatte als einen strukturierten Motivvorrat zur Verfügung zu stellen, zeigte sich dieser Prozess nun in systematisierter Weise fortgeführt.

Křenek unterteilt die Zusammenklänge in Konsonanzen, »Dissonanzen von geringer Spannung (*milde* Dissonanzen)« wie große Sekunden und kleine Septimen und »Dissonanzen von stärkerer Spannung (*scharfe* Dissonanzen)«, wie kleine Sekunden und große Septimen (S. 16). Aus der Verbindung der drei Kategorien stellt Křenek sechs Spannungsgrade dreitöniger Klänge zusammen: Er betont dabei, »daß in der praktischen Komposition die Spannungsgrade vielfältigen Modifikationen unterworfen sind, die von der Lage der Intervalle, der Dynamik, der Instrumentation usw. abhängen« (S. 33). Stets sind die erwähnten Parameter mit den gewählten Dissonanzgraden, ähnlich wie vertikale und horizontale Gestaltungsperspektiven, zusammenzudenken. Křenek erläutert dies folgendermaßen: »Schärfere Dissonanzen werden die Höhepunkte einleiten und hervorheben, die abnehmende Intensität des musikalischen Ablaufs hingegen wird durch mildere Akkorde charakterisiert sein« (S. 34).

Im weiteren Verlauf der *Studien* erläutert Křenek Bedingungen für die »Erweiterung der Regeln über Tonwiederholungen« (S. 39). Dabei arbeitet der Komponist didaktisch hilfreich mit fehlerhaften und als korrekt empfohlenen Beispielfolgen. (Sie sind übrigens im gesamten Buch von einer einzigen Grundreihe abgeleitet.) Křenek entwickelt darüber hinaus Beispiele zur »Transposition der Reihenform« sowie einer daraus abgeleiteten »Anlage größerer Formen« aus systematischen Reihenanordnungen und erläutert *besondere* Reihentypen wie symmetrische Reihen, All-Intervall- oder symmetrische Elf-Intervall-Reihen (S. 49 ff.).

Křenek betont selbst, dass die atonale Musik in einer späteren Entwicklungsphase nicht mehr einer »strengen Regulierung« durch die Zwölftontechnik bedürfe. Und er vergleicht in solchem Sinne die Idee der Zwölftontechnik als Schulungsinstrument für ein atonales Komponieren mit derjenigen der klassischen Harmonik als Einführung ins freie tonale Komponieren. Křenek entwirft damit ausdrücklich keinen »Kodex der Zwölftonpraxis«, weil dessen Anwendung in jeder Komposition ganz eigenständig geschehen müsse (S. 8). Entsprechend wählt er die fortgeschrittenen Beispiele gegen Ende der *Studien* aus Kompositionen der eigenen jüngsten Praxis, die als individuelle Rea-

lisierungsmöglichkeit der Technik und nicht als beliebig reproduzierbare Nachahmungsmodelle aufgefasst werden sollen: Unter anderem erwähnt er sein 6. Streichquartett op. 78, die Klaviervariationen op. 79 oder die *Twelve Short Piano Pieces* op. 83, allesamt Stücke, die zwischen 1937 und 1939 entstanden sind.

Kommentar • Die Zwölftontechnik galt um 1940, und dies insbesondere angesichts der räumlichen Vereinzelung vieler europäischer Avantgarde-Komponisten im amerikanischen Exil, noch immer als eine Art Geheimwissenschaft. Die meisten Musikschaaffenden hatten zwar gerüchteweise davon gehört, die wenigsten aber hätten sie erklären oder gar sinnvoll mit ihr arbeiten können. Der amerikanische Exilant Schönberg lehnte eine Lehre seiner zugleich argwöhnisch als originäre Erfindung gehüteten Technik ab. Der eine Generation jüngere Křenek hielt hingegen eine didaktische Aufbereitung für sinnvoll: eine Aufbereitung, die v. a. ein Jahrzehnt später der jungen Nachkriegsgeneration in Europa die Möglichkeit bot, einen Wissensdurst zu löschen, der unter den diktatorischen Reglementierungen der jüngeren Vergangenheit erzeugt worden war. Das Buch blieb zunächst zwar ohne größere Resonanz, mit dem Aufwind der Reihentechnik in Europa nach 1945 fand es aber deutlichere Beachtung. Letzteres zeigen allein eine italienische Übersetzung von 1948 (rev. 1954), die deutsche Übertragung von 1952 oder eine japanische Übersetzung von 1955. Die in den 1950er-Jahren erschienenen Zwölftonbücher von Herbert Eimert (1950) und Josef Rufer (1959) würdigen entsprechend Křeneks Rolle als Vermittler: »Erst Ernst Křenek«, so Eimert, hat in seinem Buch »die Zwölftontheorie entscheidend weitergebracht (1940). Er hat zum erstenmal die grundlegenden Regeln für die Bildung einer Reihe (die hier noch erweitert wurden) theoretisch formuliert. Auch die Interpolationstechnik geht auf Křenek zurück« (Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, S. 59). Der Zweck, für den das Büchlein ursprünglich gedacht war, hatte sich in der Konjunkturspirale musiktechnischer Entwicklungen allerdings bald überholt.

Die vorwiegend kontrapunktische Ausrichtung des dodekaphonen Denkens hatte Křenek als Komponist indes schon selbst kurz nach 1940 zugunsten einer freier disponierenden, an harmonischer Formbildung und der Evidenz des Gehörs orientierten Schreibweise aufgegeben. Während er in den *Studien* noch mit dem motivischen Gebrauch der Reihe argumentiert, zeigt sich sein eigenes Komponieren bald auf anderen Wegen fortgeführt: etwa in Richtung eines systematischen Einsatzes von Permutationsverfahren, wie etwa in der 3. Klaviersonate op. 92 Nr. 4 (1942) und der *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* op. 93 (1942/43). Dass sich Křenek selbst nicht der Mühe einer Erweiterung oder Neufassung seiner *Studien* unterzogen hat, als diese übersetzt

wurden, spricht dafür, dass seine jüngsten Entwicklungen noch weniger für ein Lehrbuch geeignet schienen als die ohnehin lediglich auf eine praktische Einführung zielenden Übungen zur Zwölftontechnik in den *Studien*. Das Erfolgspotenzial einer didaktischen Methode aber, die lediglich den Ausgangspunkt für die individuelle Entfaltung jeweils eigener Adaptionen eines Regelsystems bilden wollte, hatte Křenek damit selbst unter Beweis gestellt.

Literatur M. Carner, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, in: *ML* 22/1, 1941, 84–87 • E. Křenek, *Die Zwölftonmusik als Lehre*, in: *Melos* 18/5, 1951, 141–143 • Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, hrsg. von G. Borio und H. Danuser, Fr. i. Br. 1997, Bd. 1, Kapitel: Theorien der Zwölftontechnik, 177–191 • J. Covach, *Twelve-Tone Theory / Ernst Křenek*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 615–616 • H. Moßburger, *Harmonik und Aufführungspraxis*, in: *ZGMTH* 6, 2009, 187–230, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/447.aspx>> • J. N. Straus, *Twelve-Tone Music in America*, Cambridge 2009

Matthias Schmidt

Ernst Kurth

Linearer Kontrapunkt

Lebensdaten: 1886–1946

Titel: Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie

Erscheinungsort und -jahr: Bern 1917

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 525 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie, Berlin ²1922 und ³1927 [Nachdruck: Hildesheim 1977] • Bern ⁴1948 und ⁵1956

Nach der 1911 erfolgten Anstellung an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (als Nachfolger August Halms) und nach seiner Habilitation 1913 an der Universität Bern begann Ernst Kurth mit der Niederschrift des Buchs, dessen Vorarbeiten bis weit in die Zeit vor der Habilitation zurückreichten. Geplant war es ursprünglich »als Einleitungsband zu einer mehrbändigen Bach-Monographie«; daher sollte es auch »nur das rein technische Räderwerk« behandeln (Brief an Guido Adler, 8. 6. 1914). Zu dieser Fortsetzung ist es nach der Erstpublikation jedoch nicht gekommen. Obwohl der *Lineare Kontrapunkt* also nicht seinen Kontext in einem mehrbändigen Bach-Projekt gefunden hat, ist sein besonderer Fokus doch nur aus dem Gesamtzusammenhang von Kurths musiktheoretischem Gesamtwerk heraus angemessen zu verstehen. Kurth plante, wenngleich er von Bach ausging, nicht eigentlich eine Komponisten-Monographie, sondern in einem sehr grundsätzlichen Sinne »eine völlig neue und ganz neuartig fundierte Theorie des

Kontrapunkts« (1914 an Adler). Der Schwerpunkt liegt auf einer systematisch neu gefassten Melodielehre, die sich dezidiert von Hugo Riemanns Phrasierungstheorie und Taktgruppenanalyse absetzt. Der Untertitel der Erstauflage ordnet sie zudem deutlich dem durch seinen Lehrer Guido Adler inaugurierten Bereich der musikalischen Stilforschung zu. Noch im Rückblick seiner *Musikpsychologie* bezeichnete Kurth die Monographie als »eine Kontrapunktlehre, die aus der unmittelbaren Anschauung des Bachschen Stiles gewonnen ist« (Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 77). Kurth begann also schon mit seinen frühesten Bach-Studien ein auf Langfristigkeit angelegtes Projekt zu realisieren, das er selbst bis zuletzt wesentlich als ein musikpsychologisches begreift.

Zum Inhalt • Kurths musiktheoretisches Denken geht von der Überzeugung aus, dass Musik Ausdruck elementarer Energien sei und infolgedessen jede Komposition ein System gegen- und miteinander wirkender Bewegungskräfte darstelle. Gegen die theoretische und pädagogische Tendenz seiner Zeit siedelt Kurth dieses Kräftespiel nicht vorrangig in der Harmonik, sondern in der Melodik an. Diese definiert er freilich neu: »Melodie ist Bewegung« (S. 1) – und nicht etwa, wie es bei Kurths meist nicht explizit genanntem Gegner Riemann heißt, ein aus Motivgliedern zusammengesetztes und metrisch messbares Artefakt. (Dass Riemanns metrisch-harmonisches Analyse-Paradigma für die Musik der Klassik eine gewisse Geltung beanspruchen kann, spricht in Kurths Augen nicht nur gegen dessen Methode, sondern auch gegen ihren Gegenstand, den Kurth gegenüber Bachs Melodik folgerichtig als eine Verfallsform begreift; vgl. etwa S. 199.) In diesem Konzept wirkt sich der aus der Gestaltpsychologie Max Wertheimers stammende Gedanke der Übersummativität des Ganzen aus, das als »Linie« mehr ist als die Summe seiner Tonbestandteile. Kurth verzichtet zwar nicht auf den Motiv-Begriff, räumt ihm aber in der Monographie keine prominente Stellung ein und fasst ihn eher beiläufig bei der Behandlung Bach'scher Zwischenspiele, gleichsam energetisch und gegen Riemann gedacht, als »Entwicklungsmotiv« (vgl. S. 436 f.). Der Zentralbegriff der Linearität verdankt seine Konzeption u. a. den stilpsychologischen Studien des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer. Die melodische »Linie« ist für Kurth nichts anderes als die greifbarste Entäußerung »psychischer« und »kinetischer Energie« (S. 9 et passim), und das die Moderne sinnfällig bestimmende harmonische Moment exzessiver Chromatik gilt ihm als sekundäres Resultat einer die Musikgeschichte durchziehenden, primär melodischen Entwicklung: der Verallgemeinerung der »Leittonspannkraft« (S. 83) oder, wie es meist vereinfacht heißt, der »Leittonspannung« (S. 40 ff.). Der theoretischen Grundlegung dieser Konzeption, in die auch Überlegungen aus seiner

Habilitationsschrift *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (Bern 1913) eingehen, widmet Kurth, bevor er umfassend auf Bach eingeht, in den ersten beiden Abschnitten des Buchs mehr als 140 Seiten.

Das zentrale Kapitel heißt »Bachs melodischer Stil« (S. 147–348); es bildet den dritten von insgesamt fünf Abschnitten, deren letzte beide sich dann, immer aus der Analyse von Bach-Beispielen heraus, in Verfolgung der technisch-didaktischen Grundkonzeption um die »polyphone Satzanlage« (S. 349 ff.) und die »Technik der Linienverknüpfung« (S. 439 ff.) kümmern. Mit seiner emphatischen Berufung auf Bach und der exklusiven Zuspitzung auf dessen Instrumentalwerke arbeitet sich Kurth an zwei prominenten Gegenpositionen ab: einerseits an der bei Johann Joseph Fux anknüpfenden Lehrtradition mit ihrer Ausrichtung auf Modelle der Vokalpolyphonie, andererseits an der auf Johann Philipp Kirnberger zurückgehenden Auffassung vom Primat des Harmonischen in Bachs Kontrapunkt. Die Beschränkung auf polyphone Instrumentalmusik ist die methodische Kehrseite der Emanzipation der Linearität vom Vorrang der Vertikale: »Einem vokalen Satz ist bei weitem keine so starke Unabhängigkeit von akkordlichen Erscheinungen zuzumuten wie einer instrumentalen Linienpolyphonie« (S. 146, vgl. S. 456 f.). Ausgangspunkt seiner Darstellung, einer eindringlichen Phänomenologie Bach'scher Tonsatztechniken, ist die rigoros durchgeführte These, dass die Harmonik in Bachs »linearer« Polyphonie nicht Voraussetzung, sondern Resultat der Stimmführung sei: »Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord« (S. 444). Auch wenn die Harmonik in Kurths Bach-Deutung häufig auf den negativen Aspekt bloßer Intervallverträglichkeit (S. 106) zu schrumpfen scheint, erweist sie sich bei näherem Zusehen doch als stets mitbedachter Bezugspol, der dem polyphonen Komponieren lediglich eine andere als die in der geläufigen Praxis eingeschlifene Richtung vorgibt: »den Klängen entgegen, nicht von den Klängen ausgehend« (S. 518). Kurth versammelt in enormer Fülle Beobachtungen zur Stimmführung und zur Dissonanzbehandlung, die sich zu einem System von Gesetzmäßigkeiten für Bachs Kontrapunkttechnik zusammenschließen und v. a. grundsätzliche Erklärungen für die Dissonanzhaltigkeit von Bachs Tonsatz liefern sollen. Unter ihnen haben insbesondere die luziden Beobachtungen zur latenten Mehrstimmigkeit (S. 263 ff.) der Bach'schen Melodik und zur Technik der verzögerten Dissonanzauflösung (S. 268 ff.) Schule gemacht. Dass echte Polyphonie »ihrem Wesen nach konstant dissonant« sei (S. 46), ist für Kurth mit Bachs Musik schlagend zu belegen. Nicht nur aber sein hoher Dissonanzgrad ist für Bachs Kontrapunkt charakteristisch, sondern auch sein spezifisch

»Ruheloses« (S. 372): Seine beispiellose Energie verdankt er der souverän gehandhabten »Abwechslung der Verteilungsverhältnisse«, mit der die polyphon verflochtenen Stimmen anstelle eines rhythmischen Gleichmaßes für einen gleichsam komplementären »Reichtum der Bewegungsvorgänge« sorgen (S. 525).

Grundlegende, aus der Befassung mit der Musik Bachs gewonnene Beobachtungen führte Kurth in seinen nächsten Büchern systematisch weiter, so etwa die Auffassung von der fundamentalen Bedeutung der melodischen »Leittonspannung« in der Monographie *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹* (Bern 1920) oder die Idee von der »Formung« als einem aktiven energetischen Vorgang im Gegensatz zur lediglich statisch schematisierten »Form« in der Bruckner-Monographie (Berlin 1925).

Kommentar • Obwohl sich in Kurths Nachlass nicht weniger als 32 Rezensionen des Buchs finden, fiel die Reaktion der Fachwelt für den Autor enttäuschend aus. Die eigentliche Bach-Forschung hielt sich weitgehend zurück oder gab sich wortkarg. Zwar veranlasste Arnold Schering sogleich 1917 eine Rezension im *Bach-Jahrbuch*; sie entstammte allerdings nicht der Feder eines erstrangigen Kollegen und entpuppte sich zudem als herber Verriss. Zwischen Schering und Kurth kam es darüber zum Bruch. Eine enorme Wirkung jedoch zeitigte das Buch bei Musikern. Kurths Bach-Deutung traf einen Nerv der Zeit und diente vielen Komponisten der 1920er-Jahre als Katalysator bei ihrer aktualisierenden Rückkehr zu Bach. Kurths expressionistisch gefärbter Prosastil zeigte Wirkungen bis in die zeitgenössische Philosophie hinein (etwa bei Ernst Bloch), und »Linearität« wurde zum Schlagwort einer ganzen Generation. Arnold Schönberg zum Beispiel gab an, das Buch zwar nie gelesen zu haben, aber mit dem Begriff des »Linearen Kontrapunkts« dennoch eine feste Vorstellung zu verbinden. Hermann Grabners einflussreiches Kontrapunktlehrbuch *Der lineare Satz* (Stuttgart 1930), das ausdrücklich Bach und nicht Fux als Referenzpunkt wählt, ist zwar oberflächlich dem Ansatz von Kurth verpflichtet, beruft sich aber explizit nur auf Riemann und betont die Idee der harmonischen Fundierung des Kontrapunkts. Kurth glaubte sich schon bald (so 1927 in dem ausführlichen Vorw. zur 3. Aufl.) gegen Missverständnisse verteidigen zu müssen. Sein Ideal einer kompositorischen Bach-Rezeption sah er nicht in Ferruccio Busonis Postulat eines harmonisch geradezu rücksichtslosen Kontrapunkts verkörpert und auch nicht in der Atonalität, sondern in der Musik Max Regers, wie er schon im Buch selbst vermerkt hatte (S. 148) und im Vorwort zur 3. Auflage nochmals betonte (³1927, S. XVII f.). Seine späte ausdrückliche Klarstellung nahm zwar der Opposition der Begriffe – »linear« versus »harmonisch« – viel von ihrer Schlagkraft und Plakativität,

kam aber der Differenziertheit des Sachverhalts entgegen: »Meine Lehre ist ausdrücklich als ein Kontrapunkt gedacht, der von anderer Seite her das Satzgefüge entwickelt, aber dem harmonischen Gefühl entgegendringt, um es zu durchdringen, sich ihm überall einzubreiten, nicht aber von ihm wegzustreben. Nicht also Abschwächung der harmonischen Wirkungen ist gemeint, sondern ihre ergänzende Durchsetzung mit dem mehrstimmig-melodischen Element. Der lineare Kontrapunkt wird dadurch selbst zu einem harmonischen, keinesfalls widersprechen sich beide, sondern sind gegenseitige Ergänzungen« (³1927, S. XIV). Mit Recht konnte Kurth auch auf die von ihm gebildete Schule verweisen, die der Harmonik das gebührende Augenmerk schenkte, so etwa auf die Dissertation seines Schülers Max Zulauf (*Die Harmonik J. S. Bachs*, Bern 1927). Am Ende der 1920er-Jahre zog sich Kurth resigniert aus der öffentlichen Bach-Diskussion zurück; die nachhaltige Wirkung seiner gleichwohl weiterhin über Lehrveranstaltungen und die Musiklehrer-Ausbildung vermittelten Bach-Auffassung auf die musikalische Laienbildung zumindest in der Schweiz ist hingegen kaum zu überschätzen. Eine intensive wissenschaftliche Rezeption von Kurths Bach-Monographie setzte erst postum, lange nach dem Zweiten Weltkrieg, angestoßen durch einen Aufsatz von Carl Dahlhaus im *Bach-Jahrbuch* 1962, zunächst im deutschen, seit mehr als 30 Jahren zunehmend auch im anglophonen Sprachraum ein.

Literatur C. Dahlhaus, Bach und der lineare Kontrapunkt, in: Bjb 49, 1962, 55–79 • L. A. Rothfarb, Ernst Kurth as Theorist and Analyst, Philadelphia 1988 • W. Krebs, Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven, Tutzing 1998 • L. Schader, Ernst Kurths »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerks, Stg. 2001 • Dies., Ernst Kurths Bach-Bild, in: Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz, hrsg. von U. Fischer, H.-J. Hinrichsen und L. Lütteken, Winterthur 2005, 102–144

Hans-Joachim Hinrichsen

Ernst Kurth

Romantische Harmonik

Lebensdaten: 1886–1946

Titel: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹

Erscheinungsort und -jahr: Bern und Leipzig 1920

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 573 S., dt.

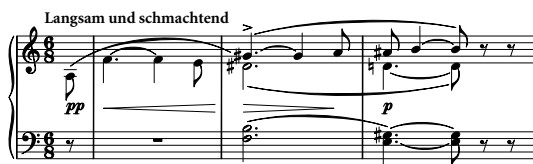
Quellen/Drucke: Neudruck: Berlin ³1923 [Nachdruck: Hildesheim 1968]

Mit *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹* legte der seit 1912 in Bern lehrende deutsch-österreichische Musikwissenschaftler Ernst Kurth 1920 die

erste umfangreiche musiktheoretische Untersuchung zu Richard Wagners Harmonik vor, die in der dritten, leicht erweiterten Auflage aus dem Jahr 1923 weite Verbreitung fand (die nachfolgenden Stellenangaben folgen dieser dritten Ausgabe). Programmatisch eröffnet er seine Studie mit der provokanten These: »Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten« (S. 1). Grundlegend für Kurths musiktheoretischen Entwurf ist seine Prämisse, dass der erklingende Teil der Musik nur das akustische Substrat, die Außenseite der Kunst darstelle. Musik entstehe aber vielmehr in »psychischen Kräftebewegungen« des Inneren, die in ihrer sinnlichen Form, der akustischen Realisierung, nur vermittelt und unvollständig in Erscheinung träten. Im Klang, der Außenseite, erstarrten die zugrunde liegenden Kräfte und Energien; zugespitzt formuliert Kurth: »Der Klang ist tot; was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang« (S. 3). Aufgabe einer modernen wissenschaftlichen Musiktheorie müsse es sein, diese Kluft zwischen der tönenden Außenseite der Musik und ihrer von Willensregungen und psychischen Kräften bestimmten Innenseite, die sich besonders prägnant in der Romantik ausprägt, einzuholen; Musiktheorie müsse bei der Erklärung der Phänomene der klanglichen Materie von den zugrunde liegenden psychischen und energetischen Spannungen ausgehen. Ziel seiner Untersuchung ist es daher, harmonische Prozesse und Entwicklungen der Harmonik im Verlauf des 19. Jahrhunderts (der »romantischen Harmonik«) durch die Analyse ihrer stilpsychologischen Voraussetzungen zu interpretieren. Wagners *Tristan und Isolde* nimmt für Kurth eine Ausnahmestellung ein, da alle Entwicklungen der romantischen Harmonik in diesem Gesamtkunstwerk zusammenlaufen, sich verdichten und so »genial« verschmolzen werden, dass ein neuer Stil, der sogenannte »Tristan«-Stil entsteht (S. 40). Die »Krise der romantischen Harmonik« erscheint somit gleichermaßen als Kulmination geschichtlicher Tendenzen und Ausgangspunkt neuer Entwicklungen. So setzt Kurth sein Konzept bewusst von der um 1900 maßgeblichen Musiktheorie Hugo Riemanns ab, der Harmonik noch physikalisch zu begründen suchte. Gleichzeitig weist er auf August Halm's *Harmonielehre* (Berlin 1900) als einen Anreger seines eigenen, auch als »energetische« Musiktheorie charakterisierten Ansatzes, hin (S. 12, Fn. 1).

Zum Inhalt • Kurth begreift Musik als dynamischen Prozess, der in unterbewussten psychischen Spannungen und Energien wurzelt; Letztere unterteilt er in die beiden Kategorien »kinetische« und »potentielle« Energie. In der melodischen Linie, der Horizontalen, tritt »kinetische Energie« in Erscheinung; Melodiebewegung interpretiert Kurth nicht als Folge von Tönen, sondern als die sinnliche Spiegelung eines unbewussten, zugrunde liegenden und maßgeblichen Bewegungsdranges, aus dem die Einheit des

melodischen Zuges resultiert (S. 5 f.). Gleichzeitig affiziert die inhärente Spannung der Töne die Vertikale, den Akkord; diese Energiezustände bezeichnet Kurth als »potentielle Energie«; beide Energieformen wirken wechselseitig aufeinander ein. Das Wesen der Harmonik erblickt Kurth in dem »Einströmen von unbewußten Energien in Klang, von Kraft in Erscheinung«, wobei diese Aspekte durch die Berücksichtigung klangsinnlicher Momente ergänzt werden müssten (S. 13). Die Konstellation der Energiezustände lässt sich – im Unterschied zur Naturwissenschaft – im Kunstwerk nicht in absoluten Werten erfassen; die von Kurth aus der Physik entlehnten Begriffe werden nur als Metaphern verwendet. Ihre konkrete Bedeutung erhalten sie einerseits durch eine Relation zu »allgemeineren Kunstgrundlagen«, d. h. zu stilpsychologischen Elementen, und andererseits aufgrund Kurths individueller und interpretierender Lesart jeder musikalischen Passage. Aufgrund seiner Überzeugung, dass »technische Erscheinungen niemals allein maßgebend sind, sondern die Art des Kunstempfindens« (S. 399), diskutiert Kurth die Harmonik nicht aus einer isolierten kompositionstechnischen Perspektive; auch sind die zahlreichen Beispiele, an denen er sein theoretisches Konzept und seine jeweilige Interpretation entwickelt, ausschließlich Originalwerken entnommen. Am Beispiel der ersten Takte des *Tristan*-Vorspiels beschreibt Kurth ausführlich, wie »kinetische« und »potentielle« Energie ineinander greifen.



Nbsp. 1: R. Wagner, *Tristan*-Vorspiel, T. 1–3 in der Klavierbearbeitung durch Hans von Bülow (E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Beispiel Nr. 1 [S. 46])

Thesenartig zusammengefasst deutet Kurth die Klangfolge als dominantische Kadenz H^7-E^7 , die durch chromatische Nebentoneinstellungen intensiviert wird (Takt 2: H^7 -Akkord *h-dis-fis-a* mit Oberstimme *gis* als freitretender Nebentoneinstellung, die nach *a* weitergeführt wird, und mit fals tiefalterierter Quinte, Takt 3: E^7 -Akkord *e-gis-h-d* mit *ais* als »vorhaltsartiger Chromatik«, S. 46). Kurth schreibt die Wirkung dieser Passage primär der »inneren Dynamik«, der Intensivierung der linearen (kinetischen) Spannung zu, die zugleich den »Kraftzustand«, die »potentielle« Energie, der Klänge erhöht, und erst sekundär der unmittelbar wahrnehmbaren Stärkung des Klangreizes. Damit werden konventionelle Parameter der Harmonielehre neu bewertet. So ist auf der Basis von Kurths Prämissen bei alterierten

Akkorden nicht der »klanglich-akustische« Dissonanzgrad entscheidend, sondern die Funktion des Energiezustandes: Der E⁷-Akkord, mit dem die erste Phrase in Takt 3 schließt, wirkt trotz seiner klanglichen Dissonanz als Lösungsakkord. »Nicht etwas materiell Vorhandenes«, so resümiert Kurth, »macht die musikalische Wirkung aus, sondern überall der Wille, und das ist eine Erscheinung, die [...] die Harmonik kennzeichnet, sie überhaupt ausmacht und sich [...] auch in der Melodik, der Formenkunst und Aesthetik überhaupt äußert; denn die Musik beruht in Spannungen« (S. 48). Folgerichtig gibt Kurth die Entgegensetzung von Dissonanz und Konsonanz auf und ersetzt diese durch die relativen Kategorien »Spannung« und »Lösung«.

Im Anschluss an die Exposition zentraler theoretischer Grundlagen untersucht Kurth den ersten Akkord von Wagners *Tristan* (Abschn. II: »Der erste Akkord«). In den folgenden Abschnitten »Von der Kadenz bis zum Alterationsstil des ›Tristan‹« (S. 97–228), »Klangliche Entwicklungslinien« (S. 229–313; hier behandelt Kurth Klangstruktur und Aspekte der Zersetzung der Tonalität durch absolute Klangwirkung) und »Tonale Entwicklungslinien« (S. 314–383; mit den Unterkapiteln »Harmonische Weitungswege« und »Melodische Durchbrechungswege«) weitet Kurth die Untersuchung thematisch aus. In den abschließenden Abschnitten »Impressionistische Züge« (S. 384–443) und »Die unendliche Melodie« (S. 444–571) analysiert Kurth Wesen und Begriff des Impressionismus sowie die technischen und psychologischen Grundlagen und Auswirkungen spätorientierter Melodiebildung. Die unendliche Melodie interpretiert Kurth als eine Ablösung des »formbildenden und formbeherrschenden Rhythmus« und des Akzentstufentaktes zugunsten eines »kinetischen, zum unendlichen Prinzip weisenden [...] Melodieempfindens« (S. 446).

Kommentar • Da Kurth kompositionstechnische Entwicklungen nur als materielle Außenseite von Musik begreift, verbindet er stets die Darstellung technischer Aspekte und musiktheoretischer Kategorien mit eingehenden und umfangreichen Interpretationen von Werkausschnitten, deren Plausibilität er in letzter Instanz mit der Kategorie des »musikalischen Hörens« begründet (Wörner 2014, S. 210–216). Anhand von etwa 350 Notenbeispielen erörtert er detailliert seine Auffassung der Wirkungsweisen der zugrunde liegenden psychischen Spannungen und des »Willens«, die als Resultate teils auch widerstrebender Kräfte aufgefasst werden. Im Ergebnis wird der Leser mit einer häufig individuellen und anregenden Interpretation musikalischer Passagen konfrontiert, in der sich einerseits Kurths Anspruch manifestiert, als Gegenentwurf zu einer rational-mechanistischen Interpretation der Harmonik »die längst losgerissene Verbindung zwischen Theorie und Kunst

wieder herzustellen« (S. 2); die Eigenwilligkeit seines Vorgehens und seine idiosynkratische Darstellung machen jedoch auch plausibel, dass Kurths theoretischer Ansatz nicht schulbildend gewirkt hat und seine Interpretationen höchst anfechtbar sind.

Kurth recurriert in seiner musiktheoretischen Konzeption auf sehr unterschiedliche musiktheoretische Traditionen des 19. Jahrhunderts. Eklektizistisch nimmt er Elemente der Stufentheorie Simon Sechters, der Funktionstheorie Riemanns und der Klangtheorie Georg Capellens auf; dabei bleiben unvereinbare Prämissen dieser Systeme in Kurths Entwurf weitgehend unvermittelt nebeneinander stehen. Vergleichbar breit sind die ideengeschichtlichen Einflüsse, zu denen neben Arthur Schopenhauers »Metaphysik des Willens« auch die zur Entstehungszeit der Studie einflussreiche Strömung der Lebensphilosophie (u. a. Henri Bergson), die Gestaltpsychologie und die Stiltheorie seines Lehrers Guido Adler zählen. Darüber hinaus ist Kurths musikgeschichtlicher Kosmos traditionell-konservativ ausgerichtet, demzufolge konzentriert er sich in seinen Beispielen vorwiegend auf Komponisten des deutsch-österreichischen Kulturraums (aus dem französischen Bereich nimmt allein Claude Debussy im Kapitel »Impressionistische Tendenzen« eine prominentere Position ein).

Kurths Musiktheorie provozierte bereits zu seinen Lebzeiten sowohl große Zustimmung als auch polemische Ablehnung. Die Werke des jüdischen Autors Kurth wurden nach 1933 in Deutschland kaum rezipiert; vorwiegend durch die musiktheoretischen Arbeiten von Carl Dahlhaus wurde seit den 1960er-Jahren die Beschäftigung mit Kurth in Zentraleuropa wieder angeregt; in den USA haben seine Schriften bis heute keine breitere Rezeption erfahren.

Literatur L. A. Rothfarb, Ernst Kurth as Theorist and Analyst, Philadelphia 1988 • W. Krebs, Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie, Tutzing 1998 • H. de la Motte-Haber, Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth, in: Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von ders. und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 283–310 • L. Holtmeier, Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen, in: Zwischen Komposition und Hermeneutik. Fs. für Hartmut Fladt, hrsg. von A. Jeßulat, A. Ickstadt und M. Ullrich, Wzbg. 2005, 114–128 • F. Wörner, Constructive and Destructive Forces. Ernst Kurth's Concept of Tonality, in: Tonality 1900–1950. Concept and Practice, hrsg. von dems., U. Scheideler und P. Rupprecht, Stg. 2012, 125–139 • Ders., Zur Konzeption ›musikalisches Hören‹ in der Musiktheorie von Ernst Kurth, in: Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive, hrsg. von E. Aschermann und M. Kaiser-el-Safti, Ffm. 2014, 205–217

Felix Wörner

Ernst Kurth

Musikpsychologie

Lebensdaten: 1886–1946

Titel: Musikpsychologie

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1931

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 324 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Bern ²1947 • Nachdrucke: Hildesheim 1969 und 1990

Mit der *Musikpsychologie* legte Kurth seinen letzten umfassenden Beitrag zur Musiktheorie vor; eine progressive Parkinsonerkrankung verhinderte die Ausarbeitung weiterer geplanter Projekte wie einer musikalischen Formenlehre. In der Studie versucht Kurth, mit Rückgriff auf sein gesamtes wissenschaftliches Werk, die Grundlagen seiner »energetischen« Musiktheorie (Schäfer 1934), deren Anfänge bis zu seiner Dissertation *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (Bern 1913) zurückreichen, zu klären. Dabei greift Kurth sehr unterschiedliche philosophische Strömungen auf; während die »Metaphysik des Willens« (nach Arthur Schopenhauer) nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, treten Einflüsse von zeitgenössischen populären Denkern wie Wilhelm Ostwald, Hans Driesch, Theodor Lipps, Ernst Mach und Carl Stumpf stärker hervor (vgl. de la Motte-Haber 2005).

Zum Inhalt • Im ersten der insgesamt vier (jeweils in mehrere Unterkapitel gegliederten) Hauptabschnitte des Buches bestimmt Kurth unter der Überschrift »Tonpsychologie und Musikpsychologie« den Gegenstandsbereich der Untersuchung und setzt programmatisch der mit dem Namen Carl Stumpf verbundenen Wissenschaftstradition der »Tonpsychologie« die »Musikpsychologie« als ergänzende neue Richtung entgegen. Kurth geht von der Prämisse aus, dass der Ton ein Phänomen der äußeren (physischen) wie der inneren (psychischen) Welt sei und diese beiden Erscheinungsweisen nicht deckungsgleich seien. Während die Disziplin der Tonpsychologie, bei den akustischen Gegebenheiten beginnend, die Vorgänge von der »äußeren Reizung« zur »reagierenden Empfindung«, also vom physikalischen Phänomen des erzeugten Tones über die sinnliche Wahrnehmung der Reize (dem Gebiet der Physiologie) zum Psychischen, der subjektiven, emotionalen Wahrnehmung nachzuzeichnen sucht (vgl. S. 48–51), weist Kurth in seiner Konzeption der Musikpsychologie die Aufgabe zu, primär diejenigen Bedingungen zu untersuchen, unter denen wir Tonphänomene als psychisch beeinflusste, erlebte Gehörseindrücke wahrnehmen: Der Ton, so Kurth, ist nicht in erster Linie Abbild der äußeren Welt (d. h. physikalisches Phänomen), sondern primär eine Versinnlichung unserer psychischen Disposition, unserer Zustände usw. (S. 2 f., 51–56). Im Sinne dieser These argumentiert Kurth,

dass unserem gesamten Denken über Musik zwar eine Materialisierung des Klangs zugrunde liegt: Merkmale wie Bewegung, »Gravitation, Stofflichkeit, Räumlichkeit, Energieaufspeicherung usw.« (S. 11) sind Kategorien, die für die Konstitution von Musik im Bewusstsein notwendig seien, die jedoch »in der realen Außenwelt nicht vorhanden und erst psychisch eine Realität« sind (S. 12). Die Materialisierung des Tonphänomens basiert somit auf einem »als ob« (S. 16), das einerseits für die Auffassung der Musik notwendig ist, andererseits aber die Dynamik und Komplexität des Tones auch nicht annähernd wiederzugeben vermag. Kurth definiert insgesamt drei »psychische Grundgegebenheiten«, nämlich »Energie, Raum und Materie« (S. 20), die dazu beitragen, den sinnlichen Reiz des Tones zu einem musikalischen Ton, den »Gehörsvorgang zu einer Welt des Hörens« (S. 20) umzuformen; Musik, so definiert Kurth, ist »zentral bedingtes Erleben [...] [gestalteter] Sinn und nicht bloß Natur« (S. 22).

Das die Musik konstituierende »Tonerlebnis« bestimmt Kurth als einen Gestaltkomplex. Unter Bezugnahme auf die damaligen Forschungsergebnisse der jüngeren Gestaltpsychologie (u. a. Felix Krueger und Max Wertheimer) weist Kurth darauf hin, dass für die unmittelbare Auffassung eines Strukturkomplexes nicht die Analyse der einzelnen Komponenten (wie Tonhöhe, -qualität usw.) entscheidend sei, sondern die Art und Weise ihres Zusammenwirkens (S. 24 f.). Die Spannung zwischen Teil und Ganzem betrifft nicht nur die Auffassung eines Tones oder Klanges, sondern auch zeitlich ausgedehntere musikalische Passagen, in denen viele partielle Erscheinungen in eine komplexe Empfindung umgeformt werden. Zur Beschreibung dieser Prozesse verwendet Kurth – in Analogie zur Physik – die bereits in seinen früheren Schriften eingeführten Begriffe »Kraft« und »Energie«. Da es sich bei diesen (auch unbewussten) »psychologischen Grunderscheinungen«, die in der Musik ständig wirksam sind, um komplexe dynamische Prozesse handelt, gehen für Kurth alle Versuche, »einfach rationalistische Denkgesetze den irrationalen Grundphänomenen der Musik aufzuzwängen« (S. 44), von falschen Voraussetzungen aus; auch Hugo Riemanns Musiktheorie sieht Kurth daher als weitgehend gescheitert an. Kritisch geht Kurth in diesem Zusammenhang auf dessen späten Essay *Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹* (1914/15) ein (S. 46–48). Kurth sieht vielmehr gerade in seiner Konzeption von Musikpsychologie eine Chance, die Grundbegriffe der konventionellen Musiktheorie auf neuer Grundlage zu durchdenken und neu zu konzipieren (vgl. S. 62 ff.).

Im 2. Hauptabschnitt »Kraft, Raum, Materie« untersucht Kurth die Wirkung dieser »psychischen Grundgegebenheiten« in der Musik. Im Rückgriff auf die Darstellung in *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) erläu-

tert Kurth seine Konzeption von Kraft als tragender Einheit des Tonverlaufs (S. 76 f.). In diesem Sinne wird Melodie als »eine strömende Kraft« (Kurth, *Grundlagen*, S. 10) definiert. Dieser »kinetischen« Energie, d. h. Bewegungsenergie, stellt Kurth »potentielle« Energie zur Seite, d. h. harmonische »Klangspannungen« (vgl. Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 9 f.); beide Energieformen durchdringen sich in der Musik. In seinen Kommentaren zu den Wirkungen der »Kraft« in Musik differenziert Kurth verschiedene Erscheinungsformen der Kraft wie Satzbilder (Homophonie / Polyphonie, S. 83 f.). Da es sich bei Kraft jedoch um einen dynamischen, komplexen Prozess handelt, stellt sich die Frage, wie dieser wahrgenommen wird. Kurth spricht in diesem Zusammenhang von »Bewegungsbild«, d. h. »daß der Bewegungszug eine psychische Realität von eigenem Formgehalt ist, der als »Nachbild« ein Residuum im Gedächtnis bildet« (S. 92). In der »Kraft« sieht Kurth »Zeit und Raum entfaltet in sich vereint«; die Kraft manifestiert sich erst in der Vorstellung in diesen Kategorien (S. 97). In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass die Voraussetzung für Musik darin besteht, dass »wir eine zeitliche Abfolge als ein »Bild« (d. h. gleichzeitigen Eindruck) fassen können«, ja müssen; die Verwandlung von Bewegung in »Bild« bezeichnet er als eine »psychische Grundfunktion« (S. 97). In Hinblick auf die Verwendung physikalischer Termini (Energie, Kraft usw.) präzisiert Kurth im Abschnitt »Psychische und physische Energie« (S. 98–116), dass es sich hierbei nur um lose Analogien zur Physik handelt, durch die die kategorialen Unterschiede zwischen diesem naturwissenschaftlichen Bereich und der Musikpsychologie nicht verwischt werden sollten.

Bei dieser Erörterung des Bewegungsbildes wurde bereits ein Aspekt des Raumbegriffes in der Musik, der bei der Umwandlung des zeitlichen Ablaufs in ein »simultan vorschwebendes Bild« (S. 136) eine Rolle spielt, angesprochen. Im Kapitel »Das musikalische Raumphänomen« (S. 116–136) argumentiert Kurth, dass der Raumbegriff unsere Vorstellung von Musik mitprägt. Der musikalische Raumbegriff bleibt jedoch undeutlich, da er sich nicht auf eine äußerlich vorstellbare Raumhöhe bezieht und ähnlich wie die physikalischen Begriffe nur als Analogie verwendet wird (vgl. dazu auch seine Verweise auf S. 120, Fn. 1 auf Untersuchungen von Ernst Mach [*Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886], Christian von Ehrenfels [*Über Gestaltqualitäten*, 1890] und Stumpf [*Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883 und 1890]). Sowohl die melodische Linie als auch andere Parameter der Musik wie Klangfarbe, Harmonik usw. lassen sich nicht widerspruchlos auf die zwei Dimensionen des physikalischen Raumes beziehen. Vielmehr ordnet Kurth die Raumvorstellungen den »energetischen Vorgängen« zu und bezeichnet sie als »autogen«

(S. 135); sie sind also unserem »psychischen, »innern« Raum« (S. 127) zugeordnet. Im Kapitel 5 »Die Materie-Illusion« erläutert Kurth, dass der Eindruck von Materie sowohl durch »Tonempfindung« als auch durch die psychische »verarbeitende Dynamik« (S. 137) hervorgerufen wird und dadurch vergleichbare Widersprüche wie der musikalische Raumbegriff impliziert.

Nach der einführenden Besprechung der psychischen Kategorien »Kraft, Raum und Materie« untersucht Kurth in den verbleibenden Abschnitten 3 und 4 die »Erscheinungsformen der Klangmaterie« (S. 142–249) und die »Erscheinungsformen des Bewegungsverlaufs« (S. 250–317). Seine Untersuchung der Klangmaterie unterteilt Kurth in die drei Kapitel »Der Zusammenklang« (S. 142–171), »Die Dynamisierung des Klanges« (S. 171–204) und »Die Klangbewegung« (S. 204–249). Jede Verbindung von Tönen muss auf ihre »klangsinnlichen« und »dynamischen« Aspekte hin untersucht werden; beide versteht Kurth als psychologische Vorgänge. Wie der Einzelton, so ist auch das Intervall bzw. der mehrtönige Zusammenklang ein Komplexeindruck, dessen Prinzipien Kurth in dem sogenannten »Komponentengesetz« zusammenfasst (S. 143). In Ergänzung des Verschmelzungsbegriffes von Stumpf, wonach Verschmelzung als »dasjenige Verhältnis zweier Inhalte, speziell Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine bloße Summe, sondern ein Ganzes bilden«, definiert wird (Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 2, S. 128), weist Kurth darauf hin, dass erstens der Eindruck des Ganzen auch auf den Eindruck der Komponenten zurückwirke (S. 145 f.) und dass zweitens die Prinzipien von Stumpfs Verschmelzungslehre auch auf Akkorde als Einheiten höheren Grades angewendet werden müssten (S. 146 ff.). In diesem Zusammenhang kritisiert Kurth Stumpfs Behauptung, dass die »Hinzufügung eines beliebigen dritten und weiteren Tones [...] den Verschmelzungsgrad zweier gegebener Töne in keiner Weise beeinflusst« (Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 2, S. 136). Stärker als Stumpf rückt Kurth die Aktivität des Hörens in den Vordergrund, durch die der Klangstoff und dessen Verschmelzung beeinflusst werden kann (S. 155 f.). Im 2. Kapitel des 3. Abschnittes, »Die Dynamisierung des Klanges«, geht Kurth von einer Differenzierung der Dissonanz als reiner Klangreiz und »musikalischer Dissonanz« als energetischer Spannung aus (S. 171). Letztere liegt dann vor, wenn zwei gleichzeitig erklingende Töne verschiedenen Spannungszuständen (wie »Ruhezustand« und »Bewegungszug«) angehören (S. 174). Ausgehend von dieser Unterscheidung erläutert Kurth unterschiedliche Formen der Dissonanz aus psychologischer Perspektive und beschreibt weitgehend ohne Rückgriff auf die musiktheoretischen Kategorien »Akkorddissonanzen«, »Stimmführungsdissonanzen« und »Alterationen« (S. 176 ff.) die »musikalische Dissonan-

zen« mit Kategorien wie »Energie«, »Widerstand«, »Spannungsgehalt«, »Klangspannung« usw. In diesem Zusammenhang bespricht Kurth auch den Akkordaufbau und seine Wirkung auf Klangstruktur und Innendynamik (S. 192 bis 204). In dem den Abschnitt abschließenden Kapitel »Die Klangbewegung« erörtert Kurth die Dynamik der Grundskala und führt die Geschlossenheit der Durskala auf den Spannungsausgleich zurück, der durch die Abfolge zweier strukturell identischer Tetrachorde (Ganzton-Ganzton-Halbtone) zustande kommt (S. 204–209), und weitet diese dynamische Interpretation in den folgenden Abschnitten auf das gesamte System der Dur- und Molltonarten aus (S. 209–238); in diesem Zusammenhang wird der Dualismus nicht als klanglicher, sondern als energetischer Dualismus bezeichnet (S. 215). Abschließend untersucht Kurth die Wirkung der harmonischen Farben, die – im Unterschied zu den Instrumentalfarben – nicht auf physikalische Tatsachen zurückgeführt werden können, sondern auch psychische Erscheinungen sind.

Im 4. und abschließenden Abschnitt des Buches, »Erscheinungsformen des Bewegungsverlaufs«, skizziert Kurth seinen musikpsychologisch fundierten Formbegriff. Form begreift Kurth – wie Melodik und Rhythmus – als Verlaufserscheinung; im musikalischen Hören wird Bewegung und Bewegungsbild, Erfassung und ordnendes Zusammenfassen vereint (S. 252 ff.). Kurth definiert den musikalischen Formbegriff daher als »Wechselwirkung von Energie und ihrer raum-zeitlichen Erscheinungsform« (S. 254). In den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt er »die typischen Erscheinungsformen des musikalischen Bewegungsverlaufs« und »die psychischen Funktionen, die an ihnen beteiligt sind« (S. 254). Als psychische Grundfunktionen in der Melodiebildung bestimmt er im nächsten Kapitel den Energieverlauf, der sich in miteinander verschmolzenen multiplen »Verlaufskurven« zeigt (S. 255); dabei vermag freilich die Anschauungsform der »Verlaufskurve« die »energetische Form« nur skizzenhaft anzudeuten. Neben allgemeinen Prinzipien erörtert Kurth hier spezifische Typen der Verlaufsform u. a. hinsichtlich der Gestaltung der Höhepunkte, durch die aus stilpsychologischer Perspektive historische Stile geprägt werden. Zum einen plädiert Kurth in seiner Darstellung für eine Revision der Kategorien der konventionellen Formenlehre, da eine auf symmetrische Beziehungen ausgerichtete Analyse die dynamischen Aspekte der Formbildung nicht berücksichtigt. Gleichzeitig räumt Kurth ein, dass die zahlreichen Komponenten, die zur Verlaufsform der Musik beitragen, sich nicht mit Gesetzen beschreiben lassen; ins Zentrum rückt also die individuelle Beschreibung des einzelnen Kunstwerks (S. 274). Unter analogen Vorzeichen wie den Formverlauf betrachtet Kurth im abschließenden Kapitel »Die rhythmischen Verlaufs-

formen« die Funktion und Wirkung des Rhythmus, der als ein primär psychisches Phänomen interpretiert wird.

Kommentar • Kurth konzentriert sich in seiner *Musikpsychologie* auf die allgemeinen Grundlagen der Musik und behandelt Themenstellungen, die partiell bereits in seinen früheren Monographien (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*; *Romantische Harmonik*, Bern 1920; *Bruckner*, Berlin 1925) skizziert worden waren. Die Ergebnisse seiner Überlegungen betreffen die fundamentalen Prämissen von Musik und implizieren u. a. eine völlige Neukonzeption der Musiktheorie. Die Behandlung dieser elementaren Gegenstände erfolgt jedoch auf sehr abstrakte Weise; Notenbeispiele sucht man – ganz im Gegensatz zu seinen früheren Büchern – in dieser Abhandlung vergebens.

Anders als die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* und die *Romantische Harmonik* hat die *Musikpsychologie* weder zu Kurths Lebzeiten noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine intensive Rezeption erfahren. Zu den biographischen Gründen – seine schwere Erkrankung – und der politischen Entwicklung in Zentraleuropa – als jüdischer Autor wurden Kurths Schriften in Deutschland nicht mehr verlegt – treten auch inhaltliche Aspekte. Obwohl Kurth zahlreiche Beiträge der Wahrnehmungspsychologie zitiert, findet sein Beitrag innerhalb der damaligen (und heutigen) wissenschaftlichen Psychologie kaum Resonanz. Die Distanz der empirisch geprägten musikpsychologischen Forschung zu Kurths Beitrag begründet sich weniger in den von ihm eröffneten Fragestellungen als vielmehr darin, dass Kurth nach heutiger Auffassung Musik auf ausgewählte Aspekte zurückführt und sich letztendlich einem methodologisch reflektierten, wissenschaftlich sauberen Vorgehen entzieht (vgl. dazu Ebeling 2014).

Literatur R. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Bln. 1934 • H. de la Motte-Haber, Die Musikpsychologie von Ernst Kurth. Tonpsychologie und Musikpsychologie, in: *SJbMw* 6–7, 1986/87, 95–107 • Dies., Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von ders. und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 283–310 • M. Ebeling, Ist der Begriff der Gestalt bei Carl Stumpf mit dem Konzept der musikalischen Energie von Ernst Kurth vereinbar?, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, hrsg. von E. Aschermann und M. Kaiser-el-Safti, Ffm. 2014, 219–238

Felix Wörner

Giovanni Maria Lanfranco

Scintille di musica

Lebensdaten: um 1490–1545

Titel: *Scintille di musica* di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano, che mostrano a leggere il Canto Fermo, & Figurato, Gli accidenti delle Note Misurate, Le Proportioni, I Tuoni, Il

Contrapunto, Et la divisione del Monochordo, Con la accordatura de varii instrumenti, Dalla quale nasce un Modo, onde ciascun per se stesso imparare potra le voci di Vt Re Mi Fa Sol La. La Sol Fa Mi Re Vt (Gedankenblitze der Musik von Giovanni Maria Lanfranco aus Terenzo bei Parma, die beibringen, wie man den Choral und die Mehrstimmigkeit liest, ebenso wie die Eigenschaften der Mensuralnotation, die Proportionen und Tonarten, den Kontrapunkt sowie die Teilung des Monochords mit der Stimmung der verschiedenen Instrumente, aus der jeder Modus entsteht, woraus jeder für sich die Tonstufen Ut Re Mi Fa Sol La – La Sol Mi Re Fa Ut erlernen kann)

Erscheinungsort und -jahr: Brescia 1533

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 143 S., ital.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Bologna 1970 • Digitalisat: Gallica

Giovanni Maria Lanfranco ist der Nachwelt eigentlich nur durch seinen Musiktraktat *Scintille di musica* von 1533 bekannt. Wahrscheinlich um 1490 in Terenzo bei Parma geboren, lernte er Orgelspiel und Musiktheorie bei Ludovico Milanese (um 1480 – nach 1537) und möglicherweise Nicolò Burzio (um 1453 – 1528) und bekleidete später Positionen als Maestro di cappella an den Kathedralen von Brescia und Verona sowie an der Kirche Santa Maria della Steccata in Parma. Trotz dieser vergleichsweise illustren Karriere (die allerdings einen erheblichen Knick erlitt, als er 1538 aufgrund sexueller Übergriffe gegen einen Chorknaben aus Verona verjagt wurde) ist nur eine einzige Komposition – ein Rätselkanon – von ihm erhalten; sein Schaffensschwerpunkt lag im pädagogischen Bereich.

Die *Scintille* sind insofern bemerkenswert und zukunftsweisend, als sie in jeder Hinsicht als Lehrbuch zum Selbststudium für den lernbegierigen musikalischen Anfänger konzipiert sind – eine der ersten umfassenden Musiklehren im modernen Sinn überhaupt. Auf 143 Seiten im kleinen Oktav-Taschenformat – die Priorität liegt also auf Erschwinglichkeit, nicht auf Repräsentation – wird der Versuch gemacht, alles zusammenzuführen, was ein Sänger oder Instrumentalist wissen musste, abgefasst im gemeinsprachlichen Italienisch statt des für Theorietexte nach wie vor üblichen Latein. Auch die Struktur ist durchaus pädagogisch, mit einem detaillierten Inhaltsverzeichnis und einer Unterteilung der vier Bücher in zahlreiche Unterkapitel. Der Lehrstoff wird systematisch und zumeist in Form kurzer, listenartig gestalteter Absätze vermittelt, wo immer möglich anhand von Notenbeispielen oder Diagrammen erläutert. Die einzelnen Bücher und auch viele Unterkapitel beginnen mit einer kurzen an den Schüler oder dessen Lehrer gerichteten Einleitung und enden mit einer durchnummerierten Liste von Lehrsätzen, die das Gelernte rekapitulieren.

Zum Inhalt • Inhaltlich bezieht Lanfranco sein Lehrwissen erwartungsgemäß aus zahlreichen älteren Quellen (die er von Boethius bis Giovanni Spataro und Heinrich

Glarean auch namentlich nennt). Das 1. Buch ist die Elementarlehre: Sie beginnt mit einer kurzen Einleitung über das Wesen der Musik (nach Boethius in musica mundana, humana und instrumentalis eingeteilt) und der drei melodischen Genera der antiken Musiktheorie (diatonisch, chromatisch und enharmonisch). Großen Raum nimmt dann die Erläuterung des modernen Tonsystems ein, der Position der Töne und Intervalle innerhalb der Hexachorde und der Guidonischen Hand, ihrer Notation auf den verschiedenen Schlüsseln, der Mutation zwischen den Hexachorden aufwärts und abwärts, im cantus durus wie im cantus mollis, gefolgt von einer Einführung in die Choral- und Mensuralnotation. Letztere wird im 2. Buch weitergeführt und behandelt die verschiedenen rhythmischen Ebenen (Teilung der Longa = Modus; Teilung der Brevis = Tempus; Teilung der Semibrevis = Prolatio), das Wesen der verschiedenen Mensuren und ihr Verhältnis untereinander sowie Alteration, Imperfektion und Kolorierung, Synkopierung und Tactus (der Schlag als Grundzeitmaß der rhythmischen Ordnung abhängig von der Mensur). Der zweite Teil des Buchs ist eine Proportionenlehre, die sowohl auf die zeitliche Dimension (d.h. auf Rhythmus und Mensur) wie auch auf die Ableitung der Intervalle angewendet wird. Besondere Erwähnung verdient ein kurzer, weniger als eine Seite umfassender Einschub nach der Besprechung des Tactus: Unter der Überschrift »Modo di mettere le parole sotto a i canti« (S. 68 f.; »Art, die Gesänge mit Text zu unterlegen«) gibt Lanfranco als erster Theoretiker der Musikgeschichte einen systematischen Abriss der Textunterlegungsregeln in Choral und mehrstimmiger Musik. Auch dies erfolgt in der Form knapper Lehrsätze, die alle dem pragmatischen Ansatz folgen, dass jede Silbe der nächstfolgenden »singbaren Note« (»nota cantabile«) der Phrase zuzuordnen sei: 1. Auf jede neue Note ist eine neue Silbe zu singen (mit Ausnahme der Semiminima, die fast nie separat textiert wird). 2. Ligaturen ist nur eine Silbe zuzuordnen. 3. Punktierungen gehören zur vorhergehenden Note und erhalten ebenfalls keine eigene Silbe. 4. Die Semiminima nach einer punktierten Minima erhält nur ganz selten eine eigene Silbe, ebenso wenig wie der direkt darauffolgende größere Wert. 5. In Gruppen von Semiminimen erhält die erste eine Silbe, die darauffolgenden nicht, ebenso wenig wie die auf die Semiminimen-Gruppe folgende längere Note. Dies gilt nicht für Stücke, die im Stil einer französischen Chanson geschrieben sind. 6. Textwiederholungen sind im Choral unzulässig; in der Mensuralpolyphonie sind sie nur dann zulässig, wenn genügend geeignete Noten vorhanden sind; falls nicht, ist die verbleibende Phrase auf der vorletzten Silbe zu singen; die letzte Silbe fällt auf die letzte »singbare« Note.

Das kürzere 3. Buch befasst sich mit der Tonartenlehre. Lanfranco vertritt das pseudo-klassische System, in dem der Modus primär durch das Wesen und die Anordnung der Quint- und Quartspezies um den Grundton herum definiert ist, anstelle des kirchlich-abendländischen Systems, das v. a. Ambitus und Melodieverlauf berücksichtigt. Eine kurze Besprechung der Psalmtöne und einige Regeln für den angemessenen Choralgesang schließen sich an. Ähnlich unspektakulär beginnt das 4. Buch mit einer kurzen Kontrapunktlehre, auf die dann ein Appendix folgt. Dieser ist mit 25 Seiten fast viermal so lang wie das eigentliche Buch und hat neben den Textunterlegungsregeln die größte Aufmerksamkeit der modernen Forschung auf sich gezogen. Aufbauend auf der Proportions- und Intervallehre in Buch 2 führt Lanfranco hier sehr detailliert (und mit diversen Exkursen zu anderen Themen) die Stimmung und Temperatur von Monochord, Tasten- und Saiteninstrumenten aus, auf der Basis des pythagoreischen Systems mit leicht verminderten Quinten und leicht übermäßigen Großterzen zum Ausgleich des Kommas.

Kommentar • Lanfranco erwähnt einen weiteren Traktat aus seiner Feder – in Anspielung auf seine Heimatstadt *Il Terentiano* betitelt –, in dem die Materie der *Scintille* unter ausführlicherem Rekurs auf die (spekulative) Theorie behandelt würde, anstelle des umgangssprachlichen Italienisch im hohen literarischen Toskanisch abgefasst. Ob dieses Buch je niedergeschrieben, geschweige denn publiziert wurde, ist fraglich. Der diesbezügliche Verlust für die Musikgeschichte hält sich gleichwohl in Grenzen: Das, was Lanfrancos Schreiben und Denken interessant macht, ist gerade nicht das tiefe Eindringen in die humanistisch-spekulative Musiktheorie, sondern sein Pragmatismus, der sich für die Feinheiten der Notation, der Tonarten-, Proportions- und Kontrapunktlehre nur insoweit interessiert, wie sie für einen normalen Chorknaben oder Instrumentalisten der Zeit wissenschaftlich und praxisrelevant waren – bis zu dem Punkt, dass er selbst Dinge bespricht (wie die Regeln zur Textunterlegung), die im traditionellen Sinne bis dahin überhaupt nicht theoriefähig gewesen waren.

Literatur M. Lindley, Stimmung und Temperatur, in: *GMth* 6, Dst. 1987, 109–331 • A Correspondence of Renaissance Musicians, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • T. Schmidt-Beste, Textunterlegung und Textdeklamation, in: *Handbuch der Musik der Renaissance*, Bd. 2: Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis, hrsg. von M. Calella und L. Schmidt, Laaber 2013, 272–295

Thomas Schmidt

René Leibowitz

Introduction à la musique

Lebensdaten: 1913–1972

Titel: Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg (Einführung in die Zwölftonmusik. Arnold Schönbergs Variationen für Orchester op. 31)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1949

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 351 S., frz.

Quellen / Drucke: Nachdrucke: Paris 1974 und 1981

René Leibowitz hat durch sein Engagement für die Musik der Wiener Schule die Musikgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich beeinflusst. Sowohl seine Unterrichtstätigkeit in Paris seit dem Ende der Besatzung, bei den Darmstädter Ferienkursen seit 1948 als auch seine seit 1947 erschienenen Bücher haben die Problematik der Zwölftonkomposition wieder verstärkt in den öffentlichen Diskurs unter (jungen) Komponisten eingebracht. Dabei trat Leibowitz insbesondere als Verteidiger Arnold Schönbergs auf, wenngleich seine Begeisterung sich vorübergehend auch immer wieder zu Anton Webern hin verlagerte (vgl. dazu Kovács 2004).

Die Chronologie seiner Schriften stellt ein Problem dar, denn die Publikationen folgten nicht in der Reihenfolge ihrer Niederschrift. Als analytisch gewichtigster Beitrag mit theoretischem Anspruch darf die *Introduction à la musique de douze sons* gelten, ein Buch, welches seit seinem Erscheinen im Jahre 1949 immer wieder nachgedruckt wurde. Während von *Schoenberg et son école* (Paris 1947) bereits 1949 eine englische Übersetzung von Dika Newlin vorgelegt wurde, ist die *Introduction* weiterhin lediglich im französischen Original zugänglich. Das analytische Gegenstück, *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern* (Lüttich 1948), ist heute nur noch schwer greifbar.

Der Aufbau der *Introduction* ist dreiteilig: Vorgeschichte und erstes Stadium der Zwölftonkomposition, deren Reifephase anhand von Schönbergs *Variationen für Orchester* op. 31 dargestellt wird (aus seinen Beobachtungen leitet Leibowitz verschiedene »Regeln« ab, denen er den Status von Grundlagen einer Theorie der Zwölftonkomposition zuspricht), und abschließend ein Überblick über die Entwicklung sowohl der Komponisten der Wiener Schule nach 1930 als auch jüngerer Komponisten, die sich in ihre Nachfolge einreihen. Leibowitz verstand seine Theoriebildung durchaus als normativ, denn seine Kritik wird stets durch das Kriterium bestimmt, inwieweit nachfolgende Werke die in den Orchestervariationen angelegten Tendenzen weiterführen, dahinter zurückbleiben oder neue Kriterien (wie bspw. Hexachordkomplementarität, Athematik, Beziehung zwischen spezifischen Reihen-

strukturen und Formteilen, aber auch Wiedergewinnung des Thematischen oder verstärkte Wiedereinbeziehung tonaler Elemente ins Spiel bringen, die vor dem »Modell« bestehen können.

Zum Inhalt • Das erste Drittel gilt der historischen Herleitung der Zwölftonkomposition als »Notwendigkeit« (Titel des 1. Kapitels, S. 25 f. – bereits im Vorw. heißt es explizit: »en considérant les œuvres prédodécaphoniques de Schönberg comme des prolégomènes à la technique de douze sons«, S. 15; »die vordodekaphonen Werke Schönbergs als Vorstufen der Zwölftontechnik zu betrachten«). Leibowitz zufolge verlange die Musik aufgrund der Preisgabe der Tonalität nach einem neuen System (S. 26), und der Zwölftontechnik wird die Funktion der »nécessité d'une discipline« (S. 27; »notwendigen Disziplin«) innerhalb der Atonalität zugesprochen, gerade auch mit Blick auf die »grandes formes« (ebd.; »großen Formen«). Ein über mehrere Abschnitte fortgesponnener Gedanke befasst sich, ausgehend von Überlegungen in Schönbergs *Harmonielehre*, mit der »conception unique« (gemeint ist die aus einem einzigen Guss bestehende Vorstellung) von Melodik und Harmonik im Sinne konstruktiver Ökonomie (S. 40, 57 f.). Eine weitere zentrale Position nimmt die Kategorie des Intervalls ein: Bei gleichbleibenden Intervallfolgen fällt dem Rhythmus die Aufgabe der Variation zu, und feste Intervallfolgen generieren Thematik, Harmonik und Architektur auf funktionelle (mithin zusammenhangstiftende) Weise (S. 45). Das 2. Kapitel befasst sich mit der »Reihenkomposition antérieure à la technique de douze sons« (S. 53; mit »der vordodekaphonen Reihentechnik«), also mit chromatisch »unvollständigen« (d. h. weniger als alle zwölf Töne umfassenden) festen Intervallfolgen, welche als kompositorische Substanz erscheinen und insbesondere mittels Kontrapunkt (S. 65) und Kanon (S. 74) verarbeitet werden bzw. in Alban Bergs *Kammerkonzert* auch die Formgliederung stützen (S. 75). Das abschließende 3. Kapitel erörtert hauptsächlich die frühen zwölftönigen Werke Schönbergs. Neben Fragen der gemeinsamen Töne zwischen bzw. der Aufeinanderfolge von Reihenformen stehen Überlegungen zu Ökonomie oder Vielfältigkeit von deren Behandlungsmöglichkeiten. Dies führt Leibowitz dann zur Formulierung »zwölftöniger Gesetze« (der »lois [...] de la composition avec douze sons«), welche das sind: die einheitsstiftende Funktion der Reihe, die prinzipiell streng einzuhaltende Reihenfolge der Intervalle entsprechend der Reihe, die vier Leserichtungen (Grundform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) sowie die zwölf Transpositionen pro Leserichtung (S. 94 f.). Abschließend unterstreicht er noch den Unterschied zwischen Reihe und Thema (durch Verteilung der Reihentöne auf mehrere Stimmen kann ein thematischer Gedanke entstehen, der

mit der Reihe selbst nicht übereinstimmt, S. 98 f.), den Wechsel, den die Zwölftonkomposition im Vergleich mit den vorangegangenen Epochen (Modalität und Tonalität) bedeutet (S. 100), sowie den Stellenwert der Wahl der Reihe, welche alle anschließenden Erscheinungen (Themen, Akkorde) bedingen wird (S. 103).

Der mittlere Teil bietet eine ausführliche Analyse von Schönbergs *Orchestervariationen* op. 31. Leibowitz richtet einen wesentlichen Teil seiner Aufmerksamkeit auf die von Schönberg verwendeten unterschiedlichen Handhabungen der Zwölftonreihen, verbindet diese Beobachtungen aber stets mit Fragen der Phrasierung, Orchestrierung und Formgestaltung, sodass die gegenseitige Beeinflussung der diversen Aspekte nie verloren geht. Grob zusammengefasst unterstreicht Leibowitz in der Introduction das allmähliche Herausschälen der Zwölftonreihe (S. 119–129), im Thema (S. 129–135) und den beiden ersten Variationen (S. 135–147) die melodische Verwendung der Reihe als Thema im herkömmlichen Sinne, in den Variationen drei bis acht (S. 150–185) eine zunehmende Tendenz zur »Loslösung von der Reihe« (»le discours du thème montre la tendance à se délier davantage encore«, S. 151), denn neue Gegen Themen wirken an der Oberfläche formbildend, während die Reihe im strukturellen Hintergrund agiert, in den letzten beiden Variationen (S. 189–197) und dem Finale, dem ausgedehnten Pendant zur Introduction, ein Wiederauftauchen des Themas, welches im Sinne eines »ultra-thématisme« (eines thematisch komplett durchwachsenen Gewebes) zu neuen polyphonen Höhepunkten geführt wird, da nunmehr alle Stränge der musikalischen Textur auf das Thema als melodische Referenz rückführbar sind (S. 197–211).

Die Analyse wird durch zahlreiche Musikbeispiele unterstützt, welche aber nicht durchgängig auch die Zwölftonanalyse beinhalten. Letztere werden zu verschiedenen Zeitpunkten in kursivem Satz eingeschaltet und sind fast ausnahmslos verbal gehalten (durch die Identifikation der Reihenformen und die Verteilung der Reihentöne über die beteiligten Instrumente).

Zwar bespricht Leibowitz im dritten Teil des Buches auch Werke der »nouvelles générations de compositeurs dodécaphonistes« (S. 250; »neuen Generationen von Zwölftönern«), doch gilt sein Hauptaugenmerk der »méthode athématique« (der »Athematik«), der er eine geradezu normative Bedeutung zuspricht. Über mehrere Kapitel verstreute Formulierungen lassen keinen Zweifel daran, dass er darin das Ziel der Zwölftonkomposition sieht: eine von der Reihe zunehmend losgelöste thematische Arbeit (S. 230, 248); die notwendige Tendenz, die thematischen Elemente allmählich aufzulösen (S. 256); neue Melodien, die nicht durch die Reihe vorgeformt sind (S. 310). Daraus zieht er die Konsequenz, die Variationsform als die der

Zwölftonkomposition einzig adäquate anzusehen, und entsprechend formuliert er Regeln zum Vorstellen eines Themas (S. 247 f.): Verwendung kompletter Reihenformen beim ersten Erscheinen des Themas, einheitliche Behandlung der Begleitschicht und verschiedene Handhabung der Reihe bei kontrastierenden thematischen Gedanken. Ein letzter Aspekt betrifft die von ihm festgestellte immer stärker werdende Durchdringung weiterer struktureller Aspekte der Musik durch die Reihe, wie z.B. die Entsprechungen zwischen der Reihenfragmentierung und der Gliederung des Themas der *Variationen* op. 21 (S. 236) oder die Instrumentation im *Saxophonquartett* op. 22 (S. 239) Weberns. Die Beweisführung gipfelt in Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*, in dem jeder Abschnitt durch eine spezifische serielle Struktur gekennzeichnet ist (S. 333). Diese Individualisierung kann die Reihenbehandlung betreffen: Reihe und Umkehrung in Quinttransposition (Halbreihe zu Beginn, komplette Reihenformen in Abschnitt 3), Reihenkombinationen um einen gemeinsamen übermäßigen Dreiklang (sechs Halbreihen in Abschnitt 1, sechs komplette Reihenformen in Abschnitt 2, alle Transpositionen gekoppelt an alle vier möglichen übermäßigen Dreiklänge als Höhepunkt in Abschnitt 7 usw.); oder aber die Hervorkehrung spezifischer Intervalle: z.B. Chromatik und Ganztonreihe in Abschnitt 1, Tritonus und große Sept in Abschnitt 5.

Kommentar • Aus welcher Perspektive man auch den Beitrag bewerten mag, den Leibowitz in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zur Kenntnis und Verbreitung der Zwölftontechnik und der Werke der Komponisten der Wiener Schule leistete, seine Rolle als Pionier und zentraler historischer Vermittler ist nicht zu unterschätzen. Sicherlich haben die neuen Einsichten in die Werkstatt der Komponisten, die im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe sowie intensiv betriebener Skizzenforschung sowohl zu den Werken Weberns als auch der nachfolgenden Generation gewonnen wurden, die Sicht auf die Verfahren der Zwölftonkomposition verfeinert. Bestimmte Fragen stellen sich indes auch heute noch mit der gleichen Aktualität wie damals. Während Leibowitz nämlich an verschiedenen Stellen gerade Überlegungen zur Auswahl der Reihenformen bzw. -transpositionen einfließen lässt, um darauf aufbauend das Problemfeld der Harmonik in der Zwölftontechnik in Angriff zu nehmen (besondere Komplementärverhältnisse, systematische Parallelführungen von Reihenformen und entsprechend wiederkehrende Akkordbildungen usw.), nehmen im Rückblick gerade die Aspekte der In-Beziehung-Setzung von Fragmentierung der Reihe und resultierender Harmonik sowie der (manchmal lediglich angedeuteten) Wechselbeziehungen zwischen den Verfahren und Transpositionen über die

Großform der Variationen noch nicht einen solchen Platz in der Darstellung ein, dass der Vorwurf der Abzählanalyse entkräftet werden könnte.

Literatur R. Kapp, Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz, in: Mth 2, 1987, 275–284 • S. Meine, Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz, Agb. 2000 • I. Kovács, Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950, Schliengen 2004

Pascal Decroupet

Hugo Leichtentritt Formenlehre

Lebensdaten: 1874–1951

Titel: Musikalische Formenlehre

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1911

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 238 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Leipzig ²1920 [durchgesehene Aufl. mit einem ergänzenden Anh.] • Leipzig ³1927 [beträchtlich erw. Aufl.] • Wiesbaden ¹²1987 • Übersetzungen: Musical Form, übers. von H. Leichtentritt, Cambridge 1951 [erneut erw.] • Ongaku no keishiki, übers. von K. Hashimoto, Tokyo 1955

Hugo Leichtentritts *Musikalische Formenlehre* erschien 1911 als achter Band der von Xaver Scharwenka herausgegebenen *Handbücher der Musiklehre*, einer dezidiert »zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren und für den Privatunterricht« bestimmten Reihe. Der Zuschnitt nicht auf das Kompositionsstudium, sondern primär auf ein bildungsbürgerliches Publikum ist schon äußerlich am Verzicht auf Übungsaufgaben ablesbar, wie sie etwa noch die von Leichtentritt 1908 neu bearbeitet herausgegebene *Musikalische Formenlehre* Ludwig Bußlers (Berlin 1878) durchziehen. Stattdessen bietet Leichtentritt eine Fülle von Fallbeispielen auf, bei aller Fokussierung auf die »anerkannten Meisterwerke« (Vorw. zur 2. Aufl., S. XV) und insbesondere Ludwig van Beethoven zugleich mit für das Genre ungewöhnlich breiter Streuung. Leitendes Element ist die Kategorie des motivisch-thematischen Zusammenhangs; dementsprechend schreitet Leichtentritt von kleinen zu größeren bzw. von einfachen zu komplizierteren Einheiten fort, vom Motiv als dem Ausgangspunkt bis zur Sonatenform als dem Ziel seiner Darstellung. Zwischenüberschriften sind häufig in den Satzfluss integriert, Marginalien ermöglichen schnelle Orientierung. Notenbeispiele und analytische Diagramme (darunter ab der zweiten Auflage auch »Intensitätskurven« von Werkverläufen, S. 350, 369) beanspruchen insgesamt etwa die Hälfte des Raums.

In der zweiten und dritten Auflage hat Leichtentritt seine *Formenlehre* jeweils stark erweitert, v.a. im Rahmen eines zunächst »Anhang« genannten »Zweiten Teils« aus

Essays und zahlreichen Einzelanalysen, wodurch sich der Gesamtumfang schließlich verdoppelte. Die nicht wenigen Ergänzungen auch innerhalb des ursprünglichen Hauptteils umfassen hingegen (offenkundig unter der Maßgabe minimaler Beeinträchtigung des Umbruchs) höchstens halbseitige Einpassungen. Eine von Leichtentritt selbst betriebene englische Ausgabe – der Autor jüdischer Herkunft lehrte nach seiner Emigration 1933 in Harvard, wo er studiert hatte – erschien kurz vor seinem Tod 1951 und enthält wiederum neu aufgenommene Kapitel, folgt ansonsten aber inhaltlich praktisch unverändert dem Stand der dritten Auflage. Letztere wurde auch ins Japanische übersetzt und auf Deutsch bis in die 1980er-Jahre wiederaufgelegt. Damit kann Hugo Leichtentritts *Musikalische Formenlehre* als das am weitesten verbreitete Buch dieses Genres im 20. Jahrhundert gelten. Ihre konzeptuelle und terminologische Wirkmacht spiegelt nicht zuletzt die Tatsache wider, dass die Benennung der Hauptteile des Sonatensatzes in der seither geläufigen Kombination aus Exposition, Durchführung und Reprise (zuvor schon bei Alfred Richter, *Die Lehre von der musikalischen Form*, Leipzig 1904) sich erst über Leichtentritts *Formenlehre* durchsetzte.

Zum Inhalt • Dem Hauptteil mit den Erläuterungen der einzelnen musikalischen Formen bzw. Gattungen (der Begriff fällt nur ausnahmsweise und unsystematisch) ist eine Propädeutik zum »Aufbau musikalischer Phrasen« vorgeschaltet, unterschieden nach »regelmäßig« und »unregelmäßig« (Kap. 1–2). Leichtentritt geht vom Motiv als kleinster Einheit aus und erweitert es schrittweise zu kleineren Taktgruppen, Acht- bzw. Sechzehntaktern und schließlich bis hin zur dreiteiligen Liedform. Unter den Beispielen finden sich auch Volkslieder und selbstverfertigte Exempla; den Ausschnitten aus dem klassischen Repertoire werden gelegentlich in Synopse Versionen in einer »vereinfachten«, »regelrechten, symmetrischen Fassung« als »Urgestalt« zur Seite gestellt (S. 12 f.). Kapitel 3, »Die Liedformen und ihre Anwendung auf Tanz und Marsch«, geht sodann über »zur praktischen Anwendung der theoretischen Prinzipien, zur Betrachtung fertiger Stücke« (S. 51). Die meist sehr knappe Darstellung der kleineren Gattungen umfasst hier und im Folgenden (Kap. 4: »Die kontrapunktischen Formen«, Kap. 5: »Die Suite«) die Nennung von Herkunft und Charakter, Takt und Rhythmus, typischen Bauformen, Hauptvertretern und kanonischen Beispielwerken; sie gleicht insofern einer verbundenen Reihung von Lexikonartikeln. Wohl im Hinblick auf die Werke Frédéric Chopins werden Etüde und Scherzo pragmatisch bei den »Tänzen«, das Präludium bzw. Prélude unter den »kontrapunktischen Formen« einsortiert. Ausführlicher diskutiert werden als »allbekanntes Muster« (S. 58) das Menuett aus Wolfgang Amadeus Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550 (S. 58–62) und

die »Marcia funèbre« aus Beethovens 3. Sinfonie (S. 68 f.) als »Mischung von verschiedenen Formenelementen« (S. 68: Marschform mit Trio, Sonatenform, Rondo).

Die Kapitel 6 (»Thema und Variationen«) und 7 (»Rondo«) sind im Hinblick auf die Charakterdifferenz der spezifischen Thementypen gegeneinander profiliert: Zu Demonstrationszwecken komponiert Leichtentritt je ein Beethoven'sches Variations- bzw. Rondothema zu Themen der jeweils anderen »Klasse« um (S. 116 f.). Von den 27 hier erwähnten Werken Beethovens werden näher die c-Moll-Variationen WoO 80, die Sinfoniesätze V/2, IX/3 und III/4 sowie sehr ausführlich die Diabelli-Variationen op. 120 behandelt (S. 102–113), an Rondosätzen das Adagio cantabile der *Pathétique* op. 13 und das Finale der »Waldstein«-Sonate op. 53 (S. 122 ff.). Den Blick auf die jüngste Vergangenheit – die Liste reicht für die Variationsform bis zu Richard Strauss, Max Reger, Paul Dukas und Edward Elgar (S. 114), beim Rondo seien hingegen aus neuerer Zeit »nur sehr wenige wirkliche Muster zu empfehlen« (S. 126) – verbindet Leichtentritt mit einem Plädoyer für eine strengere Gattungshygiene: »Die zu starke Vermengung von Rondo- und Sonatenelementen schädigt beide Formen« (S. 114).

Kernstück und Fluchtpunkt von Leichtentritts *Formenlehre* ist die »Sonatenform«, womit die zyklische Satzfolge, insbesondere aber die »großangelegte, verwickelte Form« eines Einzelsatzes gemeint ist: »Die gesamte Kammer- und symphonische Musik wird von der Sonatenform beherrscht, die eigentlich die Hauptform der neueren Instrumentalmusik ist« (S. 127). Im Zuge dieser Auffassung werden dem Kapitel »Die Sonate« zahlreiche weitere Gattungen einverleibt, darunter neben Sinfonie und Ouvertüre auch die Fantasie, das Konzert (Ritornellformen bleiben selbst im Abschnitt zum Concerto grosso unerwähnt) und die »Symphonische Tondichtung« (wiewohl mit deren Regulierung durch eine »poetische Idee« die Formenlehre grundsätzlich »wenig zu tun« habe, S. 187).

Laut Leichtentritts »Grundriß« ist der Sonatensatz v. a. motivisch-thematisch reguliert, wobei er von »drei Hauptthemen (oder mindestens zwei)« (S. 128 f.) ausgeht. Unter den Möglichkeiten variabler Ausgestaltung des Modells, durch welche »die Sonatenform sich über alle früheren Formen erheben konnte« (S. 176), erhält die Dramaturgie des Reprisenintritts (als emphatischer, verschleierte, überraschender, verzögerter, umharmonisierter oder scheinhafter) besonderes Gewicht (S. 155–163). Themenverwandtschaften und einheitliche thematische Durchbildung werden auch im Hinblick auf den Satzzyklus sowie unter Einbezug des Begriffs »Leitmotiv« diskutiert und schließlich anhand der »Familienähnlichkeit« (S. 189) der Themen in Franz Liszts *Les Préludes* exemplifiziert. Die umfangreichste Einzelanalyse des Kapitels gilt Beethovens *Eroica*

(Durchführung des Kopfsatzes, S. 142–155; »eines der genialsten Beispiele« für »die Möglichkeiten der thematischen Arbeit«, S. 142).

Außerhalb der auf die Sonatenform gerichteten Gesamtanlage der *Formenlehre* stehend, gerät das als »kurze Betrachtung der wichtigsten Vokalformen« (S. 51) angekündigte Schlusskapitel der ersten Auflage zu einem Appendix – von »eigentlichen Vokalformen« könne man angesichts des formstiftenden Textes ohnehin »nur in beschränktem Sinne reden« (S. 190). Die nach geistlichen und weltlichen Gattungen getrennte Darstellung reicht von der Gregorianik bis zu Oratorium und Passion bzw. vom Minnesang bis zu Kunstlied und Ballade. Mit längeren Notenbeispielen werden eine Motette von Tomás Luis de Victoria, ein Quodlibet von Matthias Greitter, ein Madrigal von Luca Marenzio sowie ein Kammerduett von Agostino Steffani bedacht; die Oper (inklusive Rezitativ, Arie und Finale) handelt Leichtentritt hingegen auf knapp sieben Seiten ab.

Die zweite Auflage enthält neben zahlreichen kleineren Ergänzungen im Hauptteil, die wiederholt Werke Georg Friedrich Händels sowie v. a. Ferruccio Busonis betreffen, einen voluminösen »Anhang« (152 Seiten), der »zu einer Reihe von Kapiteln des Buches ausführliche Begründungen und Erläuterungen« für »ein tieferes Studium« (²1920, S. XVI) geben soll. Er eröffnet mit drei essayartigen Kapiteln: zur musikalischen »Logik«, die über das Verhältnis von »Mannigfaltigkeit« und »Einheitlichkeit« und damit über »klassischen« oder »modernen Stil« entscheide (²1920, S. 246); zur »Begleitung in ihrer form- und stilbildenden Bedeutung« (²1920, S. 246), einer typologischen Studie mit Schwerpunkten bei Franz Schubert und Richard Wagner, die unter dem Stichwort »rhythmische Polyphonie« aber auch auf außereuropäische Musik ausgreift; sowie zu den »Formen der Einstimmigkeit«, in denen »primitive und exotische Musik« (²1920, S. 277 f.) aus verstreutesten Weltteilen neben »Synagogalmusik«, den »Formen des gregorianischen Gesanges« und Unisono-Passagen der »neueren harmonischen Musik« (²1920, S. 291) behandelt wird. Unter den zahlreichen formanalytischen Stenogrammen der weiteren Anhang-Kapitel treten als Tendenzen die stärkere Berücksichtigung Johann Sebastian Bachs (unter stetem Verweisen auf die Bach-Ausgaben Busonis) sowie werkindividueller »Konstruktionsideen« (²1920, S. 310) hervor, sofern sich diese einer motivgetriebenen Organismus-Ästhetik fügen. Die ausführlichen Werkbetrachtungen zu Beethovens op. 106, 130 und 133 bieten hierfür einschlägige Begriffe und Wendungen auf (²1920, S. 337, 358: »Urmotiv«, »Keim«; S. 331: »der eingeborene Drang und Wille des Motivs«). Auch die Formung »gemäß den Forderungen des ›Principe cyclique‹« (²1920, S. 364) in Claude Debussys Streichquartett und César Francks Violinsonate A-Dur

wird eingehend gewürdigt (²1920, S. 358–367), Letztere als ein »meisterhafter Ausbau des Sonatenschemas im Sinne streng organischen Entwickelns« (²1920, S. 358).

Die dritte Auflage eröffnet den Hauptteil mit einer etwas erweiterten Reflexion über »Form«, »die Formen« und »das Formen« (³1927, S. 1), nobilitiert den »Anhang« zum »Zweiten Teil« und verlängert diesen nochmals um zwei Kapitel. Deren erstes zu Anton Bruckners 8. Sinfonie steht im Kontext der Forschung Ernst Kurths; das zweite über Arnold Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 folgt dem »Bestreben, die Formideen der neuen Kunst seit 1900 in der neuen Auflage ausführlicher und klarer zu behandeln« (S. XVII) und so »in Fühlung zu bleiben mit den Tendenzen der Gegenwart« (S. XVIII).

Leichtentritts Nachzeichnung der Satzformen bei Bruckner erreicht mit über 50 Seiten monographisches Ausmaß. Der analytisch-technische Protokollstil ist dabei mit alpinistischer Metaphorik durchsetzt, welche die Satzverläufe als »große Ausdauer heischende Wanderung« (³1927, S. 400) bzw. »Gipfelbeziehung« (³1927, S. 428) darstellt und als Folge von »Terrassen«, »Plateaus« und »Gipfelungen« (³1927, S. 419) auch graphisch zu fassen sucht (Abb. 1); ein eiförmiges Taktgruppen-Diagramm soll die »Anlage, Symmetrien und Parallelismen« (³1927, S. 396) des Scherzo-Hauptsatzes veranschaulichen.

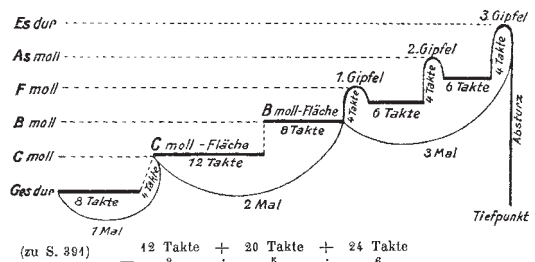


Abb. 1: A. Bruckner, 8. Sinfonie (1890), 1. Satz, Durchführung, T. 193–249 (Gliederung gemäß H. Leichtentritt, *Formenlehre*, ³1927, S. 392)

Schönbergs »verwirrende Kunstübung« (³1927, S. 436) verteidigt Leichtentritt gegen den Vorwurf der Atonalität, indem er sie als »Verschleierung, Verdunkelung, aber auch Erweiterung der tonalen Harmonik« (³1927, S. 448), mithin als durchweg aus der Tradition ableitbar auffasst. Entsprechend notiert er die *Drei Klavierstücke* op. 11 passagenweise konventionalisierend um, analysiert sie unter Rekurs auf vertraute Modelle und historische Vorbilder, leitet aus ihnen aber zugleich auch »Lehrsätze der polytonalen Harmonik« ab (³1927, S. 443, 449 f.). Weitere Schönberg-Analysen (»Litanei« aus dem 2. Streichquartett, »Der Mondfleck« aus *Pierrot lunaire*) sind in den vorherigen

Textbestand der *Formenlehre* einmontiert. Ferner werden im Gefolge von Alfred Lorenz' Wagner-Analysen die Termini »Bogen-« und »Barform« neu in den Hauptteil aufgenommen (³1927, S. 23f.) und einige Wagner betreffende Passagen revidiert.

Die englische Fassung *Musical Form* enthält zwei zuvor separat erschienene Texte: als neue Eröffnung des »Zweiten Teils« den Essay *Aesthetic Ideas as the Basis of Musical Style [and Form]* (1945) sowie eine dem Schönberg-Kapitel hinzugefügte, dessen Methoden unverändert fortschreibende Studie (1928) über die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19. Abgesehen von wenigen Erweiterungen beim erwähnten Repertoire – Jean Sibelius wird nun zumindest genannt, Béla Bartók erhält eine halbe Seite – und vereinzelten Auflösungen des Telegrammstils (v. a. *Brandenburgische Konzerte*, 1951, S. 361 ff.) bewahrt die Übersetzung den Stand der ein Vierteljahrhundert älteren dritten Auflage bzw. die 40 Jahre alte Kernsubstanz ohne jegliche inhaltliche Revision. Das als Abrundung der »loosely strung-together essays« (1951, S. 452) erstmals mitgegebene Nachwort (»In conclusion«) formuliert das Konzept einer kulturübergreifenden, auf Organizität zu gründenden Universalmelodik und als fundamentale »factors of musical structure« die Kategorien »identity, diversity, and variation« (1951, S. 454).

Kommentar • Leichtentritts *Formenlehre* ist ein Dokument des Wandels; dies gilt namentlich für den Schritt von der ersten zur zweiten Auflage, der nicht zu denken ist ohne den Einfluss Ferruccio Busonis; konzeptionell zeigt sie daher ein doppeltes Gesicht. Einerseits wird die Formenklassifikation anhand von kanonischen Exempeln durch ein strenges Systemdenken geleitet, dem auch eine »ungeheim große Fülle von Varianten« (S. 176) zunächst nur als Herausforderung des Sortiereifers gilt. Entsprechend normative Züge offenbart der Text in zahlreichen Wendungen der Art, was »am Platze« (S. 138), »zulässig« (S. 166) oder eine nicht systemkonforme »Nachlässigkeit« (S. 15) sei, aber auch in gleichsam berichtenden Umnotationen (etwa der Schönberg'schen »Verkleidungsmanieren«, ³1927 S. 437). Andererseits führt Leichtentritt seit der zweiten Auflage aus, er wolle »keine verbindlichen Regeln aufstellen«, da »Form« im künstlerischen Sinne niemals Schablone ist« (²1920, S. XXVf.), und propagiert stattdessen »die formbildende Kraft des Motivs«, ohne welches Prinzip »die akademische Kunstbetrachtung [...] wundervoll gewachsene Gebilde als »formlos«, weil unkonventionell« (²1920, S. 380) zu bezeichnen hätte – eine Formulierung, die deutlich auf Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* rekurriert. Wenn nicht an die Stelle, so doch an die Seite des verallgemeinernden Prinzips tritt in Leichtentritts *Formenlehre* damit ein individualisierendes.

Wegen ihres beibehaltenen Kerns, der an Begriffe Hugo Riemanns explizit anknüpft und an dessen Auftakt- und Taktgewichtlehre bis zuletzt festhält, sowie wegen ihres von Auflage zu Auflage zunehmend verwachsenen Baus wurde Leichtentritts *Formenlehre* schon anlässlich der englischen Ausgabe 1951 einhellig kritisiert. In ihrer Fixierung auf den Parameter der Motivik und das Konzept der »thematischen Arbeit«, in der Forderung nach »Logik« und »Zusammenhang« (bezeichnenderweise auch für Schönberg zentrale Kategorien) sowie nicht zuletzt durch die Kodifizierung der Sonatenterminologie hat sie sich gleichwohl bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als prägend erwiesen.

Literatur H. Leichtentritt, Schönberg and Tonality, in: *Modern Music* 5/4, 1928, 3–10 • Ders., *Aesthetic Ideas as the Basis of Musical Style*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4/2, 1945, 65–73 • D. de la Motte, Reform der Formenlehre, in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*. Sieben Beiträge, hrsg. von R. Stephan, Bln. 1967, 30–39 • T. Seedorf, Leichtentritt, Busoni und die Formenlehre. Zur Wandlung einer Konzeption, in: *Mth* 5, 1990, 27–37 • V. Kalisch, Zum Verhältnis von Analyse und Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hrsg. von G. Gruber, Laaber 1996, 119–130 • *A Musical Life in Two Worlds. The Autobiography of Hugo Leichtentritt*, hrsg. von M. DeVoto, Boston 2014

Christian Schaper

Fred Lerdahl und Ray Jackendoff Generative Theory

Lebensdaten: Lerdahl: geb. 1943; Jackendoff: geb. 1945

Titel: *A Generative Theory of Tonal Music*

Erscheinungsort und -jahr: Cambridge 1983

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 368 S., engl.

Fred Lerdahl studierte in Princeton (MFA 1967) bei Milton Babbitt, Edward T. Cone, Roger Sessions und Earl Kim und war Fritz Reiner Professor für Komposition an der Columbia University (New York). Ray Jackendoff war Student von Noam Chomsky und Morris Halle am MIT (Ph.D. 1969) und Kodirektor (mit Daniel Dennett) des Center for Cognitive Studies an der Tufts University. Im Jahr 2003 gewann Jackendoff den Jean-Nicod-Preis und 2014 den David-E.-Rummelhart-Preis der Kognitionswissenschaften; er ist auch ein klassisch ausgebildeter Klarinetist.

Wie der Hintergrund der Autoren erwarten lässt, verbindet *A Generative Theory of Tonal Music* Philosophien und Methoden aus Musiktheorie und Linguistik miteinander. Heinrich Schenkers Reduktionsverfahren tonaler Strukturen stellt ebenso einen wesentlichen Einfluss dar wie von Arthur J. Komar (1971) und Carl Schachter (1980) abgeleitete Analyseverfahren des Rhythmus. Ein von Chomsky

beeinflusster Ansatz zur linguistischen Syntax ist offensichtlich vorhanden, aber auch Überlegungen zu linguistischen Akzenten und Satzrhythmen, wie sie von Mark Liberman und Alan Prince (1977) entwickelt worden sind, insbesondere in der Art, wie metrische Struktur beschrieben und metrischer Akzent definiert wird.

Generative Theory wurde in der Reihe *Cognitive Theory and Mental Representation* der MIT Press veröffentlicht und beginnt mit der berühmten Passage: »We take the goal of a theory of music to be a *formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom*« (S. 1). Wie Eric F. Clarke (1986) hervorgehoben hat, war damit eine bedeutende Weiterentwicklung der musikalischen Analyse verbunden, da eine Verlagerung von der Analyse und der Theorie kompositorischer Regeln oder partiturbasierter Verhältnisse hin zu den mentalen Repräsentationen musikalischer Struktur vollzogen wurde, welche Hörer aufgrund ihrer Hörerfahrung erzeugen. Eine vollständige Generative-Theory-Analyse beschreibt das synoptische Verstehen eines Musikstückes (den Endzustand durch den Hörer, sobald er dieses vollständig gehört hat).

Zum Inhalt • A *Generative Theory of Tonal Music* besteht aus vier Teilen: »Grouping structure« (Kap. 3), »Metrical Structure« (Kap. 4), »Time-Span Reduction« (Kap. 6–7) und »Prolongational Reduction« (Kap. 8–9). Gruppenstruktur ist eine rekursive Aufteilung und Zusammenfassung von Noten und Notenfolgen eines Stückes, die bis zu der hierarchisch höchsten Ebene formaler Organisation reicht. Metrische Struktur beschäftigt sich mit der Vordergrund-Organisation von Puls und Takt. Zeitraum-Reduktion bestimmt unter Hinzuziehung von Gruppenstruktur und metrischer Struktur, welches Ereignis innerhalb einer Gruppe als Kopf dieser Gruppe funktioniert, sodass andere Ereignisse innerhalb dieser Gruppe als tonale Ausarbeitung davon gelten. Prolongationale Reduktion schildert die tonale Spannung und Lösung während der Bewegung von einem Kopf zum nächsten Kopf auf jeder strukturellen Ebene. Sowohl Zeitraum-Reduktion als auch prolongationale Reduktion werden mittels eines Baumdiagramms dargestellt, allerdings mit unterschiedlichen Verzweigungsstrukturen. Während die prolongationale Struktur von oben nach unten angelegt ist und häufig von formalen Archetypen bestimmt wird, ist die Zeitraum-Struktur von unten nach oben angelegt und leitet sich von den Eigenheiten der jeweiligen musikalischen Oberfläche ab.

Jeder Teil wird durch eine Sammlung von »well-formedness rules« (WFRs) und »preference rules« (PRs) formalisiert. Die WFRs schränken die strukturellen Beschreibungen einer Passage oder eines Stückes ein und dienen als Wächter über die hierarchische Integrität jeder Domäne, während die PRs als Schlichter zwischen möglichen

wohlgeformten strukturellen Beschreibungen fungieren, woraus sich die »bevorzugte Analyse« eines Stückes ergibt, d.h. basierend darauf, was ein erfahrener Hörer wahrnimmt (oder wahrnehmen sollte). Da sich der Bereich der Generative Theory auf den Kanon der klassischen Meisterwerke erstreckt, wird die »Grammatik« der analysierten Musik nie in Zweifel gezogen – es gibt keine Fehler bei der Zergliederung. Wie die Autoren erklären (S. 9), leisten die PRs die meiste analytische Arbeit, indem sie beschreiben, wie Hörer diese Strukturen organisieren. Am relevantesten sind Wahrnehmungseigenschaften auf niedriger Hierarchieebene der PRs (z. B. Gestaltseigenschaften der Ähnlichkeit, Nähe und guter Fortsetzung); hingegen wird auf höherer Ebene das Auffassungsvermögen innerhalb und zwischen Werken maßgeblich (z. B. motivische Parallelen, Kadenzstrukturen und formale Schemata).

Das Eröffnungskapitel entwickelt die theoretische Perspektive des Generative-Theory-Systems und verbindet offen Musiktheorie und Psychologie. Die folgenden drei Kapitel (Kap. 2–4) befassen sich mit Rhythmus und markieren den Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum und ihrer jeweiligen Akzente. Der Einfluss des Aufführenden auf die Gruppenstruktur und die Grenzen von sogenanntem Hypermetrum werden ebenfalls diskutiert. Die nächsten fünf Kapitel beschäftigen sich mit Zeiträumen und prolongationalen Reduktionen. Kapitel 5 begründet die Reduktionsanalyse und führt aus, dass »the listener attempts to organize all the pitch-events of a piece into a single coherent structure, such that they are heard in a hierarchy of relative importance« (S. 106); darüber hinaus wird das Baumdiagramm mit seinen Bedingungen der Verzweigung eingeführt, welches benutzt wird, um diese Reduktionen darzustellen. Kapitel 6 und 7 sowie Kapitel 8 und 9 erläutern Zeitraum respektive prolongationale Reduktion, indem sie zuerst eine Demonstrationsanalyse und dann die formalisierten WFRs und PRs jeder Domäne durcharbeiten.

Kapitel 10 präsentiert Analysen von Werken und Werkausschnitten des klassischen Repertoires. Das Buch schließt mit zwei Kapiteln in denen die Generative Theory mit umfassenderen musikalischen und psychologischen / linguistischen Themen in Beziehung gebracht wird, wobei allgemeingültige musikalische Eigenschaften und zeitgenössische Musik, Gestalttheorie, musikalischer Rhythmus und linguistische Prosodie und Musiktheorie als Kognitionswissenschaft berücksichtigt werden.

Kommentar • Nach der Veröffentlichung haben Lerdahl und Jackendoff zumeist unabhängig voneinander gearbeitet. Lerdahl (1992) untersuchte die Implikationen kognitionswissenschaftlich fundierter Musiktheorie auf Kompositionsmethoden und Ästhetik. Sein Buch *Tonal Pitch Space* (2001) gibt eine umfangreichere analytische

Darstellung prolongationaler Struktur. Zudem hat er in Zusammenarbeit mit Carol Krumhansl (2007) eine empirische Untersuchung zur Wahrnehmung tonaler Spannung durchgeführt. Jackendoff hat sich auf die Parallelen zwischen Musik und Sprache konzentriert (1989, 2009) sowie auf die Eigenschaften des musikalischen Affekts (1991). Ihr gemeinsamer Artikel aus dem Jahr 2006 in der Zeitschrift *Cognition* betrachtet die besonderen Merkmale der menschlichen Fähigkeiten für Musik.

Der Einfluss von *Generative Theory* auf die musiktheoretische Forschung war zunächst sehr groß (vgl. Clarke 1986 und zusammenfassend Hansen 2010/11). *Generative Theory* hat sowohl die Rhythmustheorie als auch die Rhythmusanalyse beeinflusst (London 2004, Temperley 2001); auch Margulis' (2005) Untersuchungen zur musikalischen Expektanz sind durch Lerdahl (2001) geprägt. Insgesamt hat *Generative Theory* jedoch kaum nachhaltigen Einfluss auf die tonale Analyse ausgeübt, da es die bestehenden schenkerianischen Methoden nicht verdrängt oder modifiziert hat, zumal die Theorie tonaler Musik in jüngerer Zeit durch die Neo-Riemannian Theory dominiert worden ist. Stattdessen hat *Generative Theory* hauptsächlich in den Bereichen Musikpsychologie und Musikinformatik eine Wirkung entfaltet. Wie Hansen (2010/11) bemerkt, hat dieser Zweig der Forschung versucht, (a) die Behauptungen verschiedener WFRs und PRs empirisch zu belegen, (b) die Regeln auszuweiten und zu verfeinern, (c) Regeln zu quantifizieren und (d) für Teile des Generative-Theory-Systems computerbasierte Untersuchungsmethoden zu entwickeln und anzuwenden.

Literatur A. J. Komar, *Theory of Suspensions*, Princeton 1971 • M. Liberman und A. Prince, On Stress and Linguistic Rhythm, in: *Linguistic Inquiry* 8/2, 1977, 249–336 • C. Schachter, Rhythm and Linear Analysis. Durational Reduction, in: *The Music Forum* 4, 1980, 197–232 • E. F. Clarke, Theory, Analysis, and the Psychology of Music, in: *Psychology of Music* 14/1, 1986, 3–16 • R. Jackendoff, A Comparison of Rhythmic Structures in Music and Language, in: *Phonetics and Phonology*, hrsg. von P. Kiparsky und G. Youmans, New York 1989, Bd. 1, 15–44 • Ders., Musical Parsing and Musical Affect, in: *Music Perception* 9/2, 1991, 199–230 • F. Lerdahl, Cognitive Constraints on Compositional Systems, in: *Contemporary Music Review* 6/2, 1992, 97–121 • Ders., *Tonal Pitch Space*, N.Y. 2001 • J. London, *Hearing in Time*, Oxd. 2004 • D. Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge 2004 • E. H. Margulis, A Model of Melodic Expectation, in: *Music Perception* 22/4, 2005, 663–714 • R. Jackendoff und F. Lerdahl, The Capacity for Music. What's Special About it?, in: *Cognition* 100, 2006, 33–72 • F. Lerdahl und C. Krumhansl, Modeling Tonal Tension, in: *Music Perception*, 24/4, 2007, 329–366 • R. Jackendoff, Parallels and Non-Parallels Between Language and Music, in: *Music Perception* 26, 2009, 195–204 • N. C. Hansen, The Legacy of Lerdahl and Jackendoff's »A Generative Theory of Tonal Music«, in: *Danish Yearbook of Musicology* 38, 2010/11, 33–55

Justin London

David Lewin *Music Theory*

Lebensdaten: 1933–2003

Titel: *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*
Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: *Music Perception* 3/4, 1986, 327–392

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 65 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudruck in: D. Lewin, *Studies in Music with Text*, New York 2006, 53–108

In dem Artikel werden die philosophischen und methodischen Grundlagen der pluralistischen analytischen Sichtweise dargelegt, die alle Schriften David Lewins kennzeichnet. Lewins Ansatz lehnt die Vorstellung ab, musikalische Ereignisse seien schlüssig bestimmbare Phänomene mit festgelegten Bedeutungen. Vielmehr wird die These vertreten, dass die persönliche Wahrnehmung jedes musikalischen Ereignisses von den vielfältigen Kontexten abhängt, in denen man dieses Ereignis verortet, sowie von den theoretischen Systemen und Sprachen, die aufgerufen werden, um dieser Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen. In dem Artikel unterbreitet Lewin auch seine Position zur Ethik und zur Verantwortung des Analytikers; folglich ist der Essay einer seiner wichtigsten und meistbewunderten Beiträge zum musikanalytischen Diskurs geworden.

Lewin entwickelte das in dem Artikel präsentierte formale Modell im Jahr 1983 auf eine Einladung hin, für einen Workshop über Musikpsychologie einen Beitrag über musikalische Wahrnehmung zu verfassen (S. 335, Anm. 11); doch viele Aspekte der in diesem Text geäußerten Gedanken lassen sich bis in die frühen 1970er-Jahre zurückverfolgen, als Lewin seine (bis vor Kurzem noch unveröffentlichte) Monographie über Franz Schuberts *Morgengruß* verfasste. Der Artikel besteht aus fünf Teilen: In den Teilen I bis III wird ein formales Modell der musikalischen Wahrnehmung entwickelt und veranschaulicht; in den letzten beiden Teilen wird untersucht, welche Konsequenzen das formale Wahrnehmungsmodell für den analytischen Diskurs über Musik hat.

Zum Inhalt • Teil I bietet eine Zusammenfassung des Edmund Husserl verpflichteten musikphänomenologischen Gedankenguts und Schrifttums. Ein Kernelement von Husserls Sichtweise ist, dass musikalische Wahrnehmungen nicht bloße Ketten von statischen »Jetzt«-Ereignissen sind, sondern dynamische und relationale Phänomene: Das eigene Verständnis eines musikalischen Ereignisses kann retrospektiv geprägt sein (in Bezug zu vergangenen Ereignissen innerhalb oder außerhalb eines Werkes oder einer Passage) und prospektiv (in Bezug zur Erwartung zukünftiger Ereignisse). Musikalische Wahrnehmungen sind nach dieser Interpretation Gegenstand von Revision, während

Erwartungen verwirklicht oder verweigert werden, sodass man gezwungen ist, die eigenen Wahrnehmungen vergangener und jetziger Ereignisse neu zu fassen und zu bewerten, wodurch neue Wahrnehmungen und neue Erwartungen für zukünftige Fortsetzung geschaffen werden.

In Teil II wird Lewins Wahrnehmungsmodell durch die Verwendung mathematischer Sprache formalisiert, die der Welt der Computerprogrammierung entnommen ist. Das Modell definiert eine Wahrnehmung (p) (»perception«) als eine formale Liste, die folgende Elemente umfasst: ein musikalisches Ereignis oder eine Familie von Ereignissen (EV: »events«); einen definierten Kontext (CXT: »context«), in welchem das Ereignis eingebettet ist; eine Liste anderer Wahrnehmungen, die in Bezug (»relation«) zu p stehen (P-R-LIST); und eine Liste von Aussagen (»statements«) über das Ereignis in irgendeiner Sprache (ST-LIST). Das Bedürfnis, ausdrücklich ein Ereignis innerhalb der Definition von p einzufügen, spiegelt Lewins Überzeugung wider, dass Wahrnehmungsaussagen indexikalisch sein sollten – sie sollten auf irgendetwas verweisen. CXT bezieht sich nicht bloß auf den musikalischen Kontext – der Ort des Ereignisses innerhalb eines Werkes, einer Phrase oder Passage –, sondern kann auch theoretische Kategorien beinhalten oder die kulturelle Verortung, kulturelle Hörgewohnheiten, andere Musikwerke usw. betreffen. In der P-R-LIST spiegelt sich die potenzielle rekursive Einbeziehung anderer Wahrnehmungen in die Definition einer bestimmten Wahrnehmung wider; sie formalisiert die Rolle, die vergangene Erfahrungen und zukünftige Erwartungen bei der Ausformung davon spielen, wie ein Ereignis durch eine Beziehung zur gegenwärtigen Wahrnehmung erfahren wird (z. B. dass eine Wahrnehmung eine andere bestätigen, verweigern oder unterstützen kann). Zwar können Aussagen über ein musikalisches Ereignis (die ST-LIST) in einer normalen Sprache wie Englisch oder Deutsch getroffen werden, doch berücksichtigt Lewin auch andere Diskursformen: symbolische oder graphische Sprachen (musikalische Diagramme, Schenker'sche Reduktionen), dichterische Sprache, kompositorische Gesten usw.

Teil III veranschaulicht das Modell am Beispiel einer Passage aus Schuberts Lied *Morgengruß*. Die Analyse untersucht ein bestimmtes Ereignis, den Zweiklang *b/d* in Takt 12 und die ihn umgebende Passage mittels einer Reihe von Wahrnehmungen, die das Ereignis in mehreren lokalen und erweiterten Kontexten versteht. Auf diese Weise wird gezeigt, wie Wahrnehmungen sich gegenseitig beeinflussen, die Deutung von Ereignissen in der Passage bestätigen, ablehnen oder modifizieren. So ersetzt das Erscheinen eines Leittones in Takt 13 die sehr beschränkte Sichtweise des Zweiklangs als Teil einer Molldominante von C durch eine neue Wahrnehmung des Zweiklangs als

Teil der Subdominante von d-Moll. In einem noch größeren Kontext erweist sich die Deutung von d-Moll wiederum als vorübergehendes Phänomen innerhalb einer übergeordneten, verlängerten Dominante von C, womit die ursprüngliche Wahrnehmung bestätigt wird. Das Beispiel zeigt, dass der Zweiklang keine Bedeutung außerhalb des Kontextes hat, in dem er eingebettet ist, und dass die multiplen und manchmal widersprüchlichen Wahrnehmungen des Ereignisses nicht identisch mit dem Ereignis selbst sind: Die Wahrnehmungen sind unterschiedliche Objekte, jedes dieser Objekte besetzt unterschiedliche Positionen im phänomenologischen Raum-Zeit-Kontinuum.

Teil IV (Methodik) geht ausführlich auf die Multivalenz musikalischer Wahrnehmungen ein und v. a. auf den Irrtum, dass ein musikphänomenologisches Objekt an einem Ort und zu einem Zeitpunkt lokalisierbar ist, ein Irrtum, der durch die Notation verstärkt wird: Notierte musikalische Ereignisse auf der euklidisch gedachten Fläche der Partitur besetzen diskrete Standorte in der eindimensionalen Entfaltung der Zeit. Die Anerkennung von multiplen Bedeutungen phänomenaler musikalischer Ereignisse, die getrennte Standorte und Zeitpunkte im phänomenologischen Raum belegen, nötigt den verantwortungsvollen Analytiker / Zuhörer, sich vor prädikativen Konstruktionen zu hüten, etwa vor einer Wortwahl wie »Akkord X ist ...« oder »Y ist lediglich ...«, die suggeriert, dass ein Ereignis etwas Singuläres, Definitives ist. Gleichermassen warnt Lewin den Analytiker / Zuhörer davor, falsche Dichotomien zu konstruieren (z. B. dass ein bestimmtes Ereignis entweder X oder Y »ist«) oder Behauptungen von absoluter Bedeutung aufzustellen, ohne die Kontexte zu erkennen, die diese Behauptungen relativieren.

Teil V erkundet das Problem des Subjekt / Objekt-Paradigmas, das phänomenologischen Studien zur Musik zugrunde liegt (z. B. der Analytiker als Subjekt, das ein musikalisches Objekt beobachtet oder wahrnimmt). Dem hält Lewin entgegen, dass Musik eine Aktivität ist (während sie komponiert, während sie gehört oder im Kopf eines Analytikers rekonstruiert wird), untrennbar von dem Geist, der sie konstruiert oder rekonstruiert. Als Lösung für dieses Problem schlägt Lewin vor, Ausdrucksformen für den Prozess der Analyse anzuwenden, die selber poetische, kreative Akte sind und sich unterschiedlicher Medien bedienen können (schriftliche, performative, graphische usw.). Lewin meint, mit anderen Worten, dass die Analyse selbst etwas Aufzuführendes ist.

Kommentar • Zwar wird das formale p-Modell in anderen Schriften Lewins nicht ausdrücklich übernommen, doch sind sie alle von der darin zum Ausdruck kommenden analytischen Ethik durchdrungen – sich unvoreingenommen und mit offenem Ohr die Möglichkeiten musikalischen

Klanges vorzustellen. Der in Teil V vorgeschlagene poetische Analysemodus zeigt sich deutlich in Lewins Monographie über den *Morgengruß*: Dessen Analyse wird in einer weitgehend graphischen Sprache präsentiert, die darauf abzielt, den Leser die Klänge und Kontexte von Lewins Hören des Werkes nachempfinden zu lassen. Der poetische Modus lässt sich auch in Lewins späteren transformatorischen Schriften (z. B. *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven 1987) ausmachen, was darauf hindeutet, dass musikalische Transformationen Gesten sind, die von dem Analytiker / Zuhörer / Interpreten inszeniert werden können. Sie lassen sich als Akteure innerhalb der Musik verstehen, anstatt als außenstehende Beobachter.

Literatur B. Kane, *Excavating Lewin's ›Phenomenology‹*, in: MTS 33/1, 2011, 27–36 • David Lewin's *Morgengruss*. Text, Context, Commentary, hrsg. von D. Bard-Schwarz und R. Cohn, N.Y. 2015

Edward Gollin

David Lewin

GMIT

Lebensdaten: 1933–2003

Titel: *Generalized Musical Intervals and Transformations*

Erscheinungsort und -jahr: New Haven 1987

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIII, 258 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudruck: New York 2007 [mit neuem Vorw. und Einf., einschließlich ergänzender Materialien]

Generalized Musical Intervals and Transformations (GMIT) ist ein bahnbrechendes Werk des amerikanischen Musiktheoretikers David Lewin. Das Buch bietet die mathematischen Grundlagen der Transformationstheorie, ein analytischer und theoretischer Ansatz, der musikalische Werke und musikalisches Material aus einer relationalen Perspektive betrachtet, bei der es eher um die Zwischenräume zwischen den musikalischen Elementen geht als um die Elemente selbst. Die Transformationstheorie entstand als Reaktion auf theoretische Darstellungen atonaler Musik, deren Schwerpunkt auf Tonhöhen und Reihen lag, wie etwa Allen Fortes *The Structure of Atonal Music* (New Haven 1973). Einige der in GMIT dargelegten Gedanken tauchten erstmals in Artikeln auf, die Lewin Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre für das *Journal of Music Theory* und für *Perspectives of New Music* verfasste. Doch ist es Lewins in Stony Brook, in Yale und später an der Harvard University verwendetes Kursmaterial für sein Graduiertenkolleg *Math and Music*, in dem bereits viel von dem Geist und dem Gehalt des späteren Buches zu erkennen ist. In dem Kursmaterial und den begleitenden Übungsaufgaben wurde die Technik mathematischer Gruppen als mögliches Instrument vorgestellt, um musika-

lisches Material und die Wechselwirkung zwischen dessen einzelnen Elementen kreativ in den Blick zu nehmen.

Zum Inhalt • Die kurze Einführung zum Buch enthält das inzwischen berühmte Diagramm (Lewins figure 0.1), das den Hauptgedanken des Werkes zusammenfasst:

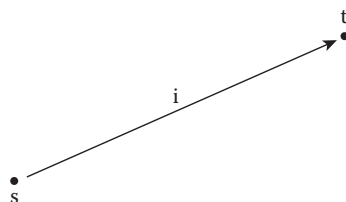


Abb. 1: D. Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, figure 0.1, S. XXIX

Die Figur veranschaulicht den vertrauten Begriff des Intervalls, dargestellt durch den mit i bezeichneten Pfeil, als eine gerichtete Abmessung oder Entfernung zwischen zwei Orten in einem musikalischen Raum, s und t. Während es in den ersten sechs Kapiteln um die Generalisierung und Formalisierung des Konzepts des Intervalls als »a measurement of extension [...] in Cartesian space« (Vorw. zum Neudruck 2007, S. XXX) geht, erkunden Kapitel 7–10 die Überlegung, dass sich Intervalle als charakteristische Gesten oder Transformationen von Elementen in musikalischen Räumen verstehen lassen. Das heißt, anstatt Intervalle als Abmessungen zwischen Objekten in einem Raum zu verstehen, passiv von einem außenstehenden Beobachter betrachtet, sieht diese Perspektive Intervalle als Aktionen, die innerhalb des Raumes zu vollziehen sind: i als eine charakteristische Transposition, die den Punkt s in den Punkt t hineintreibt oder transformiert bzw. verwandelt.

Nach einem einleitenden Kapitel, in dem die mathematischen Grundlagen des Werkes erklärt werden (formale Definitionen von Konzepten wie Funktionen, Operationen und mathematische Gruppen), wird im Kapitel 2 die Schlüsselstruktur in Lewins Theoriegebäude vorgestellt, das »Generalized Interval System« oder GIS. Ein GIS beinhaltet in formaler Hinsicht drei Komponenten: einen Raum mit Elementen (S); eine mathematische Gruppe von Intervallen (IVLS); und eine Funktion (int), die Elementenpaare von S mit Intervallen von IVLS in Bezug setzt, sodass jedes Paar von den in S befindlichen Elementen s und t einem singulären Intervall i in IVLS entspricht, das das Intervall von s nach t darstellt. Die Gruppenstruktur von IVLS gewährleistet die Kohärenz des GIS: Intervalle müssen sich auf logische (wenn auch nicht immer auf erwartete) Art und Weise verbinden, allen Intervallen müssen ihre Inversen zugeordnet werden können (d. h. dem Intervall von s nach t steht als seine Inverse das Intervall von t nach s gegenüber) usw. Lewin erkundet das Konzept eines

GIS mittels einer Reihe von zwölf spezifischen musikalischen Räumen, wobei er sich vom eher Vertrauten (Ton- oder Tonklassenräume) zum weniger Vertrauten (Räume von Zeitklassen oder Zeitdauern) bewegt, um formale Eigenschaften eines GIS zu veranschaulichen, aber auch um zu zeigen, wie sich unsere intuitive Wahrnehmung intervallischer Abstände in Tonräumen auf Intervallverhältnisse in einigen anderen musikstrukturellen Dimensionen erweitern lässt.

Kapitel 3 und 4 gehen näher auf die Begriffsbestimmung eines GIS ein. Hier werden die kanonische Kennzeichnung der in einem GIS enthaltenen Elemente erörtert, generalisierte Transposition und Inversion, intervallerhaltende Operationen und analytische Anwendungen mit komplexeren GIS-Beispielen. In einem Fall untersucht Lewin eine Passage aus dem dritten Satz von Anton Webers Klaviervariationen op. 27 unter Verwendung eines kompositen GIS – ein formales Produkt aus einem Tonklassen-GIS und einem Zeit-Punkt-GIS –, dessen Intervalle Tonklassenintervalle plus Zeitdauer umfassen. Das kompositen GIS erlaubt Lewin, Beobachtungen anzustellen über »die Struktur von Tonklassen und mensuraler Rhythmik in Verbindung miteinander« anstatt unabhängig voneinander (»pitch-class structure and mensural rhythmic structure in conjunction with each other«, S. 44). Ein GIS in Kapitel 4, das sich mit Fragen im Zusammenhang mit Elliott Carters Streichquartett Nr. 1 beschäftigt, umfasst einen Raum von Zeitspannen, in dem Intervalle nicht nur temporale Translationen (Zuordnung von früheren zu späteren Ereignissen oder umgekehrt), sondern auch proportionale Veränderungen (Vergrößerung oder Verkleinerung auf der Ebene der Zeitdauer).

Kapitel 5 und 6 befassen sich mit generalisierter Gruppentheorie, wie Lewin sie nennt. Der Ausgangspunkt in Kapitel 5 ist Fortes Intervallvektor. In der traditionellen atonalen Gruppentheorie ist der Intervallvektor ein Zähler zweiklanglicher Inhalte einer musikalischen Gruppe. Der Intervallvektor misst nicht nur den Klang einer bestimmten Gruppe, sondern auch die Anzahl gemeinsamer Töne, die bei der Transposition erhalten bleiben: jede Gruppe, die durch i -Halbtöne transponiert wird, hat ebenso viele gemeinsame Töne wie es Elemente der Gruppe gibt, die sich entlang dem Intervall i anordnen. Lewin präsentiert die Intervallfunktion (IFUNC) als eine Generalisierung des Intervallvektors. IFUNC fragt danach, auf wie viele unterschiedliche Weisen sich ein Intervall i zwischen den Elementen der Gruppen X und Y erstreckt (der Intervallvektor ist der Spezialfall einer IFUNC, welche die Intervalle erfasst, die sich von einer Gruppe X zu sich selbst erstrecken). Somit ist die IFUNC in bestimmter Hinsicht ein Maß des intervallischen Klanges einer Folge oder Beziehung zwi-

schen Gruppen von Ton- oder Tonklassenräumen. Doch ist die IFUNC nicht auf Tonräume beschränkt: Sie kann u. a. temporale Räume oder kombinierte Ton-/Zeitdauer-Räume umfassen. Ferner untersucht Lewin, warum gezählter Inhalt in Takten wie IFUNC nicht unbedingt auf Intervalle zwischen Elementenpaaren beschränkt bleiben muss. Lewin definiert die »embedding number« von X und Y als ein Maß dafür, auf wie viele unterschiedliche Weisen ein bestimmter Gruppentyp X in einer Gruppe Y enthalten ist. Kapitel 6 kehrt den Blickwinkel von Kapitel 5 um und befasst sich mit der Anzahl von Elementen, die erhalten bleiben, wenn eine Transformation f eine Reihe X einer Reihe Y zuordnet; Lewin nennt dies die »injection number«. Die »injection number« bietet eine Möglichkeit, zwischen Transformationen, die progressiv sind (d. h. Transformationen mit wenigen gemeinsamen Tönen, die eine Gruppe einer anderen ihr unähnlichen zuordnen), und solchen, die intern sind, zu unterscheiden (d. h. Transformationen mit vielen gemeinsamen Tönen, die eine Gruppe einer anderen ihr ähnlichen zuordnen).

In Kapitel 7 bis 10 geht es um transformatorische Diagramme und Netzwerke, in denen eine deutliche Verlagerung von der kartesischen (Intervall als Entfernung i zwischen zwei Punkten im Raum) zu einer transformatorischen Perspektive stattfindet (ich befinde mich bei s ; welche charakteristische Transformation wird mich zu t treiben?). In Kapitel 7 wird die Formulierung eines GIS (eine Reihe von Objekten, über die sich eine kohärente Gruppe von Intervallen erstreckt) formal durch die eines Raumes musikalischer Elemente und einer Gruppe von Operationen ersetzt, die auf Elemente des Raumes einwirken. Bedingung ist, so Lewin, dass die Gruppe eine spezielle Eigenschaft aufweist, nämlich die der einfachen Transitivität: Für jede beliebigen zwei Elemente des Raumes, s und t , muss es ein singuläres Element der Gruppe geben, das s in t transformieren kann. Die Bedingung einfacher Transitivität gewährleistet, dass jede mit GIS-Terminologie formulierte Aussage unter Verwendung transformatorischer Sprache umformuliert werden kann und umgekehrt. Die transformatorische Sichtweise erlaubt Lewin, Räume und Verhältnisse, die bisher nicht als »intervallisch« verstanden wurden, in einem der Tonhöhe analogen Sinn zu betrachten. In Kapitel 8 z. B. untersucht Lewin kontextuelle Verhältnisse wie etwa »ist die Dominante von«, »ist die Subdominante von« und kontextuelle Beziehungen wie Hugo Riemanns Beziehungen von »Leittonwechsel«, »Parallele« und »Variante« als elementare Transformationen, die auf Räume von Dur- und Molldreiklängen einwirken; andere Räume betreffen kontextuell definierte Beziehungen, die auf Reihenformen in seriellen Zusammenhängen einwirken. Die symbolische mathematische Sprache von Funktionen, die der GIS-

Perspektive zugrunde liegen, eignet sich weniger zur Veranschaulichung transformatorischer Aussagen als eine graphische Darstellung unter Verwendung von vernetzten Knotenpunkten und Pfeilen. In Kapitel 9 und 10 werden die Formalitäten von Knotenpunkt-Pfeil-Schaubildern zur Darstellung transformatorischer Beziehungen erörtert und Beispiele für weitere analytische Anwendungen transformatorischer Netzwerke vorgestellt, einschließlich solcher, die Transformationsgruppen verwenden, die nicht bloß transitiv sind (und die kein entsprechendes GIS haben), aber trotzdem Verhältnisse zwischen Elementen musikalischen Materials als charakteristische Gesten ausdrücken können.

Zwei Anhänge zum *GMIT* bieten jeweils ein melodisches und harmonisches GIS, das Einblicke in die Theoriesgeschichte tonaler Musik gibt, und ein oktatonisches GIS, das kontraintuitive Tonklassen-Zuordnungen enthält.

Kommentar • Die grundlegende Technologie der Transformationstheorie hat sich seit der Veröffentlichung von *GMIT* wenig verändert, hauptsächlich aufgrund des Umstandes, dass die der Theorie zugrunde liegende Mathematik von fundamentaler Art ist und in dem Werk eine umfassende Behandlung erfährt. Spätere Schriften Lewins und anderer Autoren haben sich stattdessen mit spezifischen analytischen Anwendungen der Theorie (transformatorische Analyse einzelner Werke) oder mit transformatorischen Herangehensweisen an bestimmte Formen musikalischen Materials befasst. Die Neo-Riemann'sche Theorie, die Umformulierung des Riemann'schen Systems der »Harmonieschritte« in explizit mathematische Begrifflichkeiten (indem Schritte und Wechsel als Bestandteile mathematischer Gruppen verstanden werden), war vielleicht das bemerkenswerteste Ergebnis der im *GMIT* vorgetragenen transformatorischen Perspektive. In jüngerer Zeit hat Steven Rings (2011) eine Studie verfasst, die sich zur Gänze der Anwendung der GIS-Technologie und der transformatorischen Perspektive bei der Analyse und dem Erleben von tonaler Musik vom Barock bis zur Romantik widmet. Weit davon entfernt, transformatorische Ansätze als Ersatz für andere tonale Perspektiven anzubieten, befürwortet Rings die pluralistische analytische Einstellung, die *GMIT* und Lewins Schriften allgemein kennzeichnet: nämlich, dass die Transformationstheorie einen Rahmen bietet, in dem ein einfühlsamer Analytiker die vielen verschiedenen Möglichkeiten erkunden kann, um musikalische Werke und Passagen zu verstehen.

Literatur D. Lewin, *Musical Form and Transformation*. Four Analytic Essays, New Haven 1993 [Nachdruck: N.Y. 2007] • R. Satyendra, *An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory*, in: JMT 48, 2004, 99–141 • S. Rings, *Tonality and Transformation*, N.Y. 2011

Edward Gollin

Johannes Lippius

Synopsis musicae novae

Lebensdaten: 1585–1612

Titel: *Synopsis musicae novae omnino verae atque Methodicae Universae, in omnis sophiae Praegustum Παρέργως Inventae Disputatae et Propositae Omnibus Philomusis* (Zusammenschau der neuen, völlig wahren, methodischen und universellen Musik, als ein Vorgeschmack aller Weisheit nebenbei ermittelt, abgehandelt und allen Freunden der Musen vorgelegt)

Erscheinungsort und -jahr: Straßburg 1612

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 162 S., lat.

Quellen / Drucke: Neudruck als Tl. von: J. Lippius, *Philosophiae verae ac sincerae*, Erfurt 1615 • Nachdruck: Hildesheim 2004 • Übersetzung: *Synopsis of New Music*, übs. von B. V. Rivera, Colorado Springs 1977 • Digitalisat: BSB

Johannes Lippius wurde 1585 in Straßburg geboren. Nach Beendigung seiner Ausbildung an der dortigen Akademie begann er ein Studium der Philosophie und Theologie in Leipzig, wo er von Seth Calvisius, einem bedeutenden Vertreter der Ideen Zarlinos, in Musiktheorie unterrichtet wurde. Sein theologisches Grundstudium führte er in Wittenberg fort, schrieb sich danach an verschiedenen Universitäten ein (Erfurt, Frankfurt/Oder, Jena, Altdorf, Ingolstadt, Tübingen) und promovierte schließlich 1612 in Gießen. Seine Karriere erfuhr jedoch im selben Jahr ein jähes Ende, als er auf einer Reise nach Straßburg starb, wo er einen Lehrstuhl für Theologie besetzen sollte.

Lippius' wichtigster Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie ist seine Darstellung der »trias harmonica«, eine Weiterentwicklung von Vorstellungen, die auf Gioseffo Zarlino, Gallus Dressler, Johannes Avianus, Joachim Burmeister und Rudolf Schlick zurückgehen. Der zentrale Begriff der Dreifaltigkeit in Lippius' musikalischem Denken spiegelt die Begeisterung für diese Lehre wider, die als Reaktion auf verschiedene antitrinitarische Theologien in der Mitte des 16. Jahrhunderts neu auflebte. Weiterhin vermittelt uns Lippius' maßgebliche Beschreibungen der »ausgezeichneten« Komposition sowie einige der Kompositionstechniken, die damals zur Verfügung standen. Dazu gehören Fragen wie nach dem Abstand zwischen den Noten eines Akkords, der Gebrauch der Dissonanzen und der Chromatik, Stimmführung, Stimmumfang und Fuge.

Zum Inhalt • Die umfassendste Erklärung von Lippius' musikalischen Grundgedanken findet man in der *Synopsis musicae novae*, einer Zusammenfassung von Theorien, die Lippius schon früher in einer »heiligen Dreifaltigkeit« von Disputationen über Musik in Wittenberg (*Disputatio Musica Prima, Secunda* sowie *Tertia*, Wittenberg 1609/10) und in drei weiteren Disputationen in Jena vorgestellt hatte. (Diese Disputationen werden in RISM fälschlicherweise unter dem Namen des Respondenten Sebastian Carolus

verzeichnet.) Die *Synopsis musicae novae* wurde später als erster Teil von Lippius' Buch *Philosophiae verae ac sincerae I. Praeparatio per musicam diam: II. Perfectio* (Erfurt 1614) nachgedruckt. Dieses Sammelwerk bildet den ersten Band einer (nie vollendeten) enzyklopädischen Zusammenschau des Wissens der Zeit, inklusive neuer Gebiete wie etwa der Ökonomie. Lippius' Bestreben, universale Erkenntnisse darzustellen, spiegelt seinen umfassenden Blick auf den Zusammenhang aller Dinge im göttlichen Plan des Kosmos wider. Wie im mittelalterlichen Quadrivium klassifiziert er Musik als Teil der Mathematik, indem er sie als Studium der hörbaren Proportionen definiert und sie so mit der Arithmetik als der Lehre von den numerischen Vielfachen in Beziehung setzt. Lippius glaubte, dass die musikalischen Proportionen die Macht hätten, auf die Proportionen zwischen den Körpersäften zu wirken und damit die Seelenstimmungen zu beeinflussen. Musik hat aber auch eine praktische Seite. So wie Ethik, Wirtschaftslehre und Politik zielt sie darauf ab, die menschlichen Affekte zu bewegen und zu kontrollieren. Studierende der Musik müssen so wie Studierende der Poesie lernen, wie man ein Stück komponiert, indem man die richtigen Techniken verwendet. Da Musik sowohl Wissenschaft als auch Kunst ist, sollten hervorragende Musiker eine breite Palette von Wissen heranziehen: Mathematik (*musica theorica*), Ethik (*musica practica*) und Rhetorik (*musica poetica*). Ihr Bestreben sollte es sein, die Zuhörer zur Mäßigung zu bewegen, zum Ruhm des dreieinigen Gottes (fol. A1v; Rivera 1980, S. 27).

Die Aufteilung der Musik in *theorica*, *practica* und *poetica* war typisch für die deutsche Musiktheorie der Zeit und entsprach auch Lippius' eigenem Aristotelismus. Hinter dieser Dreiteiligkeit lag eine ältere italienische zweiteilige Gliederung, in der Komposition als Teil der praktischen Musik verstanden wurde. Dementsprechend teilte Lippius nach dem Vorbild von Zarlino und Calvisius die praktische Musik in »elementaris« (oder »signatoria«, d. h. Notation) und »compositoria« (oder »melopoetica«, d. h. Komposition, fol. 3r–4r; Rivera 1980, S. 27 f.). In seinen Jenaer Disputationen sprach Lippius verschiedene kontroverse Fragen in Musiktheorie und Musikpraxis an, so etwa den Gegensatz von rationalem und empirischem Zugang zu Musik, von pythagoreischer und mitteltöniger Temperatur und die jeweiligen Vorteile von sechs oder sieben Solmisationssilben. Diese Themen werden in der *Synopsis* ausführlicher behandelt.

Die *Synopsis* beginnt mit einem Vorwort, gefolgt von Definitionen und der Klassifikation der Musik. Im ersten Teil, die der obersten Stufe entspricht (*theorica*), definiert und beschreibt Lippius die »cantilena harmonica« (»eine sukzessive und konkordante Vielzahl von Klängen mit messbarer Dauer, Lautstärke und Tonhöhe, die aus der Regung

der Natur und der Kunst entsteht«, fol. A2r–v). Danach folgt eine Beschreibung der philosophischen Grundlagen der Erkenntnis. Zwei Kapitel über »musica signa« behandeln Notation und »Bocedisation« (Solmisation mit sieben Silben, fol. D8r–E1r). Lippius spricht sich weiterhin für die Abschaffung von Ligaturen aus, die er für unnötig erklärt (fol. D3r–v).

Der nächste Abschnitt ist der *musica practica* gewidmet. Im Spiegel der scholastischen Wiederbelebung in den Jahrzehnten rund um 1600 erklärt Lippius musikalische Phänomene durch Rückgriffe auf Aristoteles' Theorie der Kausalität (die Theorie der »vier Ursachen«). Die materielle Ursache der Musik entspricht den einzelnen Tönen sowie den Kombinationen von zwei oder drei Tönen. Der formalen Ursache der Musik entsprechen Text und musikalischer Stil, den Lippius weiterhin in »reinen« und »ausgezierten« Stil unterteilt. Die affektiven Qualitäten der »cantilena harmonica« sind durch Genus und Modus bestimmt (fol. G8v). Lippius beschreibt in der Folge einzelne Kompositionsgattungen (Motette, Madrigal, Intrada usw.) und Kompositionen für eine bestimmte Stimmenzahl, etwa Bicinien und Tricinien, von Komponisten wie Orlando di Lasso und Luca Marenzio (fol. I4v–5v).

In seinem Kapitel zur Kompositionslehre empfiehlt Lippius Anfängern den Gebrauch des Zehnliniensystems. Weiter Fortgeschrittene sollten Fünfliniensysteme übereinander platzieren, mit Taktstrichen versehen und auf Papier (»mappa«) oder auf einer löschbaren Fläche (»pallimpsestus compositorius«) notieren (fol. D5v–6r). Seine Ausführung ist ein wichtiges frühes Dokument der Verwendung von Partituren beim Kompositionsprozess.

Während Burmeister Musik in der Terminologie der Rhetorik konzeptualisierte, versuchte der Theologe Lippius dasselbe auf der Basis von philosophischen, mathematischen und theologischen Kategorien. Er verstand Klang als Schwingungen im physikalischen Element Luft und damit als materielle Ursache der Musik. Er reduzierte die potenziell unendlichen Kombinationsmöglichkeiten von Klängen auf »Wurzeln« (»radices«). Diese werden wiederum in Einklänge (»Monaden«), Kombinationen aus zwei Klängen (»Dyaden«) und Kombinationen aus drei Klängen (»Triaden«) geteilt, welche gleichzeitig erklingen (fol. E3v–F7v). In Lippius' System gibt es sieben radikale »Monaden« (A bis G), drei radikale »Dyaden« (Quarte, Quinte, Oktave) und eine radikale »Triade«, die andere triadische Kombinationen erzeugt. (Andere Theoretiker, wie Otto Siegfried Harnisch, erklärten diese Phänomene durch intervallische Umkehrung und Dreiklangsumkehrung.) Jede »Triade« enthält drei radikale »Monaden« (die drei Tonstufen »basis«, »media« und »ultima«) und drei radikale »Dyaden« (große Terz, kleine Terz und Quinte) und kann als »harmonisch«

(konsonant) oder »unharmonisch« (dissonant) klassifiziert werden (fol. E3v). Die jeweiligen Einklänge können innerhalb einer Quinte liegen oder über einen größeren Tonraum hinweg verteilt sein. Sie können auch oktaviert werden, wobei jedoch die »ultima« und die »media« weniger oft verdoppelt werden sollen als die »basis«. Lippius verwendet die Sprache der trinitarischen Theologie, um zu beschreiben, wie die »ultima« aus der »basis« gezeugt wurde und die »media« aus den beiden anderen Tonstufen hervorgeht. Lippius versteht Dreiklänge nicht einfach als zufällige Kombinationen aus drei Einklängen oder Zweiklängen, sondern als eigenständige Einheiten. Er diskutiert die Beziehungen zwischen Dur- und Molldreiklängen, indem er Erstere als perfekter erklärt. Außerdem stellt er fest, dass die »basis« zwar normalerweise die unterste Note ist, in ausgezeierteren Kompositionen jedoch auch höher als die »media« oder die »ultima« liegen kann (»unde Basso interdum, quanquam rarius, etiam Ultima, & Media Untrisonae Radicis Monade licet uti«, fol. H4r). Daraus wird klar, dass Lippius zwar das Phänomen der Dreiklangsumkehrung kannte, ihm jedoch nicht das Vokabular zur Verfügung stand, um es angemessen zu beschreiben. Die Dreiklangsharmonik untermauert auch Lippius' Theorie vom Kontrapunkt. Er lehrt, dass Kompositionsschüler nicht mit dem Tenor beginnen sollten, so wie in traditionellen Kontrapunktlehren. Sie sollten vielmehr einzelne Stimmen ausarbeiten, die innerhalb der Dreiklänge liegen, die von der Basslinie vorgebildet werden. Lippius hat die Vorstellung, dass allen »Monaden«, »Dyaden« und »Triaden« bestimmte Qualitäten zugeordnet werden können: Länge (analog zur Breite von physikalischen Objekten), Lautstärke (analog zur Tiefe) und Tonhöhe (analog zur Höhe).

Lippius versteht den Text eines Stückes als seine formale Ursache, da dieser dem melodischen und harmonischen Material Gestalt und allgemein verständlichen Inhalt verleihe (fol. F7v–G1r). Hier denkt er offenbar an Aristoteles' Auffassung von der Seele als Form des Körpers. Aufgrund der dominanten Rolle des Textes innerhalb von Lippius' Modell der Musik spielt Rhetorik in seinem musikalischen Denken eine wichtige Rolle. Dennoch weigert er sich, das hochentwickelte rhetorische Vokabular seines Zeitgenossen Burmeister anzuwenden.

Lippius macht auch einige verstreute Bemerkungen über die Aufführungspraxis. Obwohl er den Tactus auf den Herzschlag bezieht, meint er, dass das Zeichen C einen schnelleren Tactus hervorruft, was impliziert, dass er kein unflexibles Tempo vorschreibt (fol. D4r). In seiner zweiten Disputatio (1609) betont Lippius die Notwendigkeit, einen zum Text passenden Ton und eine angemessene Lautstärke zu benutzen, meint aber, dass spezifische Angaben zur Dynamik unnütz seien, da die richtige Lautstärke ohnehin

vom Text vorgegeben sei (fol. B1v). In der *Synopsis* ist er im Gegenteil der Auffassung, dass dynamische Zeichen doch nützlich sein können (fol. D4v). Solche Äußerungen lassen eine flexiblere Haltung zur musikalischen Praxis vermuten, als sie von früheren Theoretikern wie Sebald Heyden oder Hermann Finck verfochten wurde.

Kommentar • Lippius' Modell der »trias harmonica« wurde von etlichen anderen Theoretikern übernommen. Dazu zählen Lampert Alard, Johannes Michael Corvinus, Conrad Matthaei, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Andreas Werckmeister und Johann Gottfried Walther. Johann Heinrich Alsted verzichtete auf den speziellen theologischen Inhalt, Johann Crüger hingegen behielt ihn; Abdias Trew wandte dieses Modell auf die Mathematik an. Lippius' Beharren auf dem zweifachen Status der Musik als Wissenschaft und Kunst, welche Mäßigung erzeugen und zur Ehre Gottes dienen sollte, hat bis zu Johann Mattheson Spuren in der Musiktheorie hinterlassen.

Literatur B. V. Rivera, The Isagoge (1581) of Johannes Avianus. An Early Formulation of Triadic Theory, in: JMT 22/1, 1978, 43–64 • Ders., German Music Theory in the Early Seventeenth Century. The Treatises of Johannes Lippius, Ann Arbor 1980 • J. Lester, Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802, Stuyvesant 1989 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994, bes. 203–221 • J. A. Owens, Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600, Oxd. 1997 • G. McDonald, Biblical Criticism in Early Modern Europe. Erasmus, the Johanneine Comma, and Trinitarian Debate, Cambridge 2016

Grantley McDonald

Nikolaus Listenius *Rudimenta musicae*

Lebensdaten: geb. um 1510

Titel: Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata (Grundlagen der Musik, zugunsten der studierenden Jugend sorgfältig zusammengesetzt)

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1533

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 24 fol., lat.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Musica, Wittenberg 1537 [rev. Fassung; Neudruck: Nürnberg 1549] • Nachdruck: Musica Nicolai Listenii, hrsg. von G. Schünemann, Berlin 1927 [der Ausg. Nürnberg 1549; Digitalisat: TML] • Übersetzungen: Music (»Musica«), übs. von A. Seay, Colorado Springs 1975 [der Ausg. von 1549] • In: Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis, übs. von H. von Loesch, Hildesheim 2001 [enthält Übersetzungen der Begriffsdefinitionen] • Digitalisat: HFVO

Die Schrift *Rudimenta musicae*, revidiert als *Musica* (Wittenberg 1537), ist eine wichtige Quelle für die Musiktheorie, wie sie an den ersten lutherischen Schulen gelehrt wurde.

Listenius führt als Erster den Begriff der *musica poetica* ein, der in den folgenden Jahrzehnten in der deutschen Musiktheorie und der musikalischen Praxis eine zentrale Rolle spielte.

Zum Inhalt • Listenius' *Rudimenta musicae* waren für den Schulunterricht bestimmt. Obwohl Listenius' Vorstellung von musikalischer Komposition konzeptuell fortschrittlich ist, sind Details seiner Musiktheorie ziemlich traditionell und einfach. So wird etwa das Thema Kontrapunkt gar nicht angesprochen. Die Titelseite der Ausgabe von 1533 zeigt einen Schüler, der Noten schreibt und von verschiedenen Schreibwerkzeugen, einer Blockflöte und einer Gambe umgeben ist. Das einleitende Gedicht verspricht, die Regeln der Musiktheorie kurz und präzise zu vermitteln. Das Vorwort der *Rudimenta musicae*, vom lutherischen Theologen Johannes Bugenhagen, beginnt mit einem Zitat des Rhetorikers Quintilian, dessen Werke in Wittenberg von Martin Luther, Philipp Melancthon und Joachim Camerarius geschätzt wurden. Die Verbindung zwischen Musik und Rhetorik war in der lutherischen Musiktheorie ein zentrales Thema. Bugenhagen betont die Macht der Musik, die Menschen zu »zähmen« und zu zivilisieren, wozu er Beispiele aus der klassischen Antike und aus der Bibel anführt. Die Wahl von Georg Rhau als Drucker des Werks sollte die hohe Qualität des Drucks gewährleisten. Am Rande erwähnt Bugenhagen Rhau's zukünftige Editionspläne in Wittenberg: *Selectae harmoniae* (1538), *Symphoniae iucundae* (1538), *Officia paschalia* (1539) und *Vesperarum precum officia* (1540).

Listenius ersetzt Augustinus' Definition der Musik als »die Kunst des rechten Abmessens« (»*musica est scientia bene modulandi*«, in: *De musica*, I.II.2) durch »die Kunst, gut zu singen« (»*ars bene cantandi*«, A3v). Während jedoch Augustinus »*bene modulandi*« in einem ethischen Sinn verstand (d. h. der Sänger muss die von Gott gegebene Rationalität der Musik durch seinen Verstand beurteilen und durch seine Stimme wiedergeben können), spricht Listenius in der 1537 revidierten Version seines Traktats (*Musica*) mit »*bene cantandi*« den technischen Aspekt an, »entsprechend einer bestimmten Regel und Mensur, nach der der Gesang durch Töne und Noten angemessen hervorgebracht wird« (»*cantum sub certa aliqua regula ac mensura, per suas voces, & notulas apte proferre*«, Aug. Wittenberg 1537, fol. A4r). Listenius teilt die Musik in einen theoretischen und in einen praktischen Zweig. Ersterer ist eine intellektuelle Kunst, die auf Wissen aufbaut und auf konkrete Bezüge zur hörbaren Musik verzichtet. Der reine Theoretiker kann weder Musik schreiben noch Musik unterrichten. Praktische Musik dagegen bleibt nicht im Kopf, sondern drückt sich in der Ausübung von Musik aus. Der praktische Musiker kann andere durch Beispiele

belehren. Listenius fügt noch eine weitere Feinheit hinzu, wenn er »poetische oder konstruktive Musik« als etwas definiert, das »nach Abschluss einer Arbeit zurückbleibt, wenn etwa Musik niedergeschrieben wird« (»*Poetica [musica] sive fabricativa dicitur quando opus post laborem relinquitur, veluti, cum a quoquam musica conscribitur*«, Aug. Wittenberg 1533, fol. A4v).

Listenius unterteilt die *musica practica* in *musica choralis* (Choral) und *musica figuralis, mensuralis* oder *nova* (mensurale Mehrstimmigkeit). Bei Ersterer haben die Noten einheitliche Länge, ohne unterschiedliche Prolationszeichen. Es bleibt unklar, ob Listenius meint, dass alle Noten im Choral mit denselben rhythmischen Werten gesungen werden sollen, ob Choralnotation keine Zeichen für verschiedene rhythmische Werte zur Verfügung stelle oder beides. In jedem Fall ist es bemerkenswert, dass seine Definition den »*cantus fractus*« implizit ausschließt. (Unter »*cantus fractus*« versteht man rhythmisierten Choralgesang in einer oder mehreren Stimmen, der von anderen Wittenberger Theoretikern wie Rhau sehr wohl angesprochen wird.) *Musica figuralis* »variiert die Zeitdauer der Noten, entsprechend der Verschiedenheit der Zeichen und Figuren, mit Zunahme oder Abnahme in der Prolatio« (»*mensuram variat secundum signorum ac figurarum inaequalitatem, cum incremento & decremento prolationis*«, Aug. Wittenberg 1533, fol. A4r). Anders gesagt, ist das Charakteristikum der *musica figurativa* nicht unbedingt die Mehrstimmigkeit, sondern ihr Rhythmus. Sie kann entweder mit »an sich stimmten Instrumenten« (»*in mutis per se instrumentis*«, Aug. Wittenberg 1533, fol. A4r) oder mit der menschlichen Stimme aufgeführt werden. Obwohl Listenius' Traktat hauptsächlich an die Ausführenden von liturgischem Gesang und Mehrstimmigkeit gerichtet ist, ist seine theoretische Gleichstellung von Instrumentalmusik symptomatisch für deren wachsenden Status, auch wenn sie immer noch als grundsätzlich abhängig von den vokalen Modellen gilt. Dem entspricht die zunehmende Zahl von gedruckten Liederbüchern, die schon auf den Titelseiten für die gleichwertige Eignung des Repertoires für Sänger und Instrumentalisten werben.

Listenius gibt dann einen Überblick über die Grundlagen der Musik. Die Tonleiter besteht aus der Gesamtheit der 20 »claves« der Guidonischen Hand, wobei jede »clavis« aus einer Kombination eines Buchstabens für die Tonhöhen (*a-g*) und einer Solmisationssilbe besteht: *G-ut, A-re, h-mi, C-fa-ut* usw. Ihre Position im Fünfliniensystem wird durch Schlüssel festgelegt, die ebenfalls »claves« genannt werden: *G, F, c, g, dd*. Es folgen Regeln für die Solmisation, die Mutation, Beispiele der acht Psalmtöne und eine kurze, aber wichtige Beschreibung der *musica ficta*, die als Gesang außerhalb des Tonleistersystems (»*cantus*«

tus contra scalae situm aeditus«, Ausg. Wittenberg 1533, fol. A8v) definiert wird. Listenius erörtert die Notenwerte und Pausen in mensuraler Mehrstimmigkeit, Ligaturen, Modus, Tempus und Prolatio. Er illustriert diese Punkte mit zahlreichen Beispielen und einer Tabelle, die die Längen der Minimae, Semibreven, Breven, Longae und Maximae unter verschiedenen Mensuren angibt. Darauf folgt eine Erklärung der Imperfektion, Alteration, Synkopation, des punctus perfectionis, additionis und divisionis, der beiden Arten von Proportion unter verschiedenen Mensurvorgezeichen (jene von größerer Gleichheit, wie dupla, tripla und quadrupla, und jene von kleinerer Gleichheit, wie sesquialtera und sesquitercia) und der Hemiolien.

Listenius' revidierte und erweiterte Version seines Traktats erschien 1537 unter dem Titel *Musica*. Listenius ersetzt Bugenhagens Einleitung durch eine Widmung an Johann Georg, den Sohn des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. Hier wiederholt Listenius Luthers Ermahnung an die Herrschenden, Musik zu fördern. Wie Bugenhagen betont er den zivilisatorischen Aspekt von Musik, wie man ihn bei David und Achill sieht. Listenius schreibt auch, dass Musik uns anregt, den Schöpfer der himmlischen Harmonie zu betrachten, unseren Geist gemäß der himmlischen Doktrin zu lenken, und uns hilft, die Botschaft des Textes zu begreifen. Er erweitert den Definitionsbereich von musica poetica, indem Elemente sowohl aus der Theorie als auch aus der Praxis verbunden werden. Sie umfasst nicht bloß Nachdenken über Musik oder deren Ausführung, sondern auch Anstrengung und Arbeit. Listenius übernimmt die aristotelische Theorie der »vier Ursachen« und behauptet, dass das Ziel (»finis«) der musica poetica ein abgeschlossenes und vollständig ausgearbeitetes Werk ist, das selbst nach dem Tod des Komponisten bestehen bleibt. Listenius' Definition verbindet darin Elemente von Boethius' Darstellung von der dreifachen Aufteilung des menschlichen Wissens (*De institutione musica*, um 500, I.34; vgl. Aristoteles, *Metaphysica*, 1025b, *Topica*, 145a) und Quintilians Aufteilung der Künste: in Beobachtung, Erkennen und Beurteilen (θεωρητική; theoretice), Handlungen oder Aufführung (πρακτική; practice), und Erzeugung, die zur Besichtigung ausgestellt werden kann (ποιητική; poietice; *Institutio Oratoria*, II.18). Für Listenius bedeutet dies nicht ausschließlich Komposition, sondern umfasst alle musikalische Produktivität, sogar theoretische Überlegungen.

Kommentar • Listenius' Traktat war extrem einflussreich. Die *Rudimenta musicae* wurden bis 1540 mindestens sechsmal nachgedruckt. Ebenso wurde seine spätere *Musica* bis ca. 1575 mindestens 21 Mal nachgedruckt. Beide Lehrbücher wurden offiziell in vielen Städten im Norden und Osten Deutschlands vorgeschrieben. Diese breite Rezeption

belegt den Einfluss der Wittenberger musiktheoretischen Schule und zeigt, wie konservativ viele Lehrpläne waren.

Obwohl der Begriff der musica poetica in späterer Zeit zunehmend mit Textvertonung und expressiven Kompositionsmitteln verbunden wurde, sind – gemäß der Argumentation von Loeschs (2001) – diese Elemente noch nicht in Listenius' Definition enthalten. Es handelt sich eher um eine aristotelische Neuformulierung des spätmittelalterlichen Konzepts der res facta. Von Loesch schließt weiterhin aufgrund eines Passus von Johannes Oridryus (*Practicae musicae*, Düsseldorf 1557), dass der Begriff des musicus poeticus nicht nur Komponisten mit einbezieht, sondern auch Theoretiker, die Lehrbücher oder Traktate verfassen, die gleichfalls als »opera« zu verstehen sind.

Listenius' Definition von musica practica betont ihren Status als vergängliche Kunst, die nur im Gegenwärtigen besteht und nach ihrer Aufführung verschwindet. Im Gegensatz dazu bietet musica poetica die Möglichkeit, ein »perfektes, abgeschlossenes Werk« (»opus consumatum & effectum« bzw. »opus perfectum & absolutum«, Ausg. Wittenberg 1537, fol. A4v) zu hinterlassen. Diese Werkvorstellung basiert vermutlich auf Quintilians Definition des »opus« als »quod efficitur ab artifice, id est bona oratio« (»das was vom Künstler gemacht wird, d. h. eine gute Rede«) sowie auf der humanistischen Literaturtheorie, die auf einem Kanon von Werken ruhte, die in schriftlicher Form ausgearbeitet und überliefert wurden. Von der klassischen Rhetorik haben Musiktheoretiker der Renaissance also nicht nur die sogenannte Figurenlehre entliehen, sondern etwas Grundlegenderes: eine werkbezogene Auffassung der Musik, welche die mittelalterliche Dominanz der Theorie über die Praxis infrage stellte.

Der Begriff der musica poetica wurde von Heinrich Faber (ca. 1548, 1550), Hermann Finck (1556), Johannes Oridryus (1557), Gallus Dressler (1563/64), Henning Dedeckind (1590), Cyriacus Schneegaß (1591), Seth Calvisius (1592), Joachim Burmeister (1601, 1606), Peter Eichmann (1604), Johannes Nucius (1613), Joachim Thuringus (1624), Johann Andreas Herbst (1643), Wolfgang Caspar Printz (1696), Johann Gottfried Walther (1708, 1732), Johann Mattheson (1739) und Meinrad Spieß (1745) weiterentwickelt. So stellt Listenius' Begriff ein wichtiges Zeichen für das sich entwickelnde künstlerische Bewusstsein des Komponisten sowie einen zentralen Ausgangspunkt in der Geschichte der Komposition und des autonomen Musikwerks dar.

Literatur J. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen, Lpz. 1907 • W. Gurlitt, Der Begriff der sortitatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts, in: TVNM 16, 1942, 194–211 • C. Stroux, Die Musica Poetica des Magisters Heinrich Faber, Port Elisabeth 1976 • P. Cahn, Zur Vorgeschichte des »Opus perfectum et absolutum« in der Musik-

auffassung um 1500, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, hrsg. von K. Hortschansky, Kassel 1989, 11–26 • H. von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ein Mißverständnis, Hdh. 2001 • Ders., *Musica – musica practica – musica poetica*, in: *GMth* 8/1, Dst. 2003, 99–264 • K. W. Niemöller, *Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert*. Geistes- und Institutionsgeschichtliche Grundlagen, in: ebd., 69–98

Grantley McDonald

Johann Christian Lobe

Kompositionslehre

Lebensdaten: 1797–1881

Titel: Lehrbuch der musikalischen Komposition: Erster Band. Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken; Zweiter Band. Die Lehre von der Instrumentation; Dritter Band. Lehre von der Fuge, dem Kanon, und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht; Vierter und letzter Band. Die Oper.

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1850 (Bd. 1), 1855 (Bd. 2), 1860 (Bd. 3), 1867 (Bd. 4)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 460 S. (Bd. 1), VI, 496 S. (Bd. 2), VIII, 576 S. (Bd. 3), VIII, 485 S. (Bd. 4), dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Leipzig ²1858–1887

Mit einem Umfang von gut 2000 Seiten gehört die vierbändige *Kompositionslehre* von Johann Christian Lobe zu den umfangreichsten musiktheoretischen Schriften des 19. Jahrhunderts. Das Werk, das vermutlich auch Lobes eigene Unterrichtstätigkeit reflektiert, ist zugleich ein Dokument des Historismus wie des Klassikbewusstseins, denn die musikalische Literatur, anhand derer die meisten satztechnischen Phänomene, musikalischen Formen oder Gattungen erläutert werden, entstammt fast ausschließlich der Zeit um 1800 (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, früher Ludwig van Beethoven) oder sogar der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Johann Sebastian Bach). Um die Fülle des Stoffs auf ein handhabbareres Maß zu beschränken, brachte Lobe 1863 und damit wenige Jahre nach Erscheinen des 3. Bandes in Leipzig in erster Auflage den sogenannten *Katechismus der Kompositionslehre* heraus, eine stark kondensierte Fassung der Bände 1–3. Diese Bearbeitung erlebte eine Fülle von Neuauflagen auch noch nach dem Tod des Autors.

Wie Lobe in der Einleitung zum 1. Band bemerkt, muss eine Kompositionslehre zweierlei ermöglichen: die technische Ausbildung sowie die ästhetische Erziehung. Aus dieser doppelten Bestimmung resultiert eine Didaktik, die den Schüler rasch zu eigenen Übungen hinführt und stets von Literaturbeispielen ausgeht. Nur durch die Analyse der

besten Meisterwerke lässt sich nach Lobe der Geschmack bilden, wobei Geschmack für den Autor v. a. eine formale Kategorie darstellt, die mit Begriffen wie »Angemessenheit«, »Deutlichkeit« oder »Balance von Einheit und Mannigfaltigkeit« umschrieben werden kann. Neben der Analyse rekurren daher auch die satztechnischen Übungen bisweilen auf die Musik der Wiener Klassik, etwa indem aus musikalischen Motiven eine Themengruppe entwickelt wird, die sich dann als Beginn des Kopfsatzes von Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 1 entpuppt (vgl. Bd. 1, S. 250 ff.). Ähnlich wie bei Adolf Bernhard Marx liegt auch Lobes *Kompositionslehre* die Idee zugrunde, dass die technische Seite des Komponierens grundsätzlich in vollem Umfang erlernbar ist. Das wird besonders deutlich in dem Passus zur Erfindung einer Melodie, die für Lobe nichts anderes als ein aus variierten Motiven zusammengesetztes Gebilde ist, welche nach rational einsichtigen Grundsätzen in eine logische Abfolge gebracht sind. Dass es zur Erfindung von Melodien nicht primär der Inspiration, sondern eines Wissens um Verfahren der Motivgestaltung und -entwicklung bedarf, wird dabei mehrfach mit einem Verweis auf die Skizzen Beethovens (und Mozarts) begründet. Zugleich findet in diesem Buch eine intensive Auseinandersetzung mit den Mozart-Analysen von Alexander Oulibicheff und Otto Jahn statt. Somit ist Lobes *Kompositionslehre* sowohl ein früher Beitrag zur Skizzenforschung als auch ein Produkt der noch jungen Musikwissenschaft.

Zum Inhalt • Die vier Bände umfassen eine Harmonie-, Syntax- und Formenlehre der instrumentalten Gattungen (Bd. 1), eine Instrumentationslehre (Bd. 2), eine Kontrapunktlehre mit dem Schwerpunkt auf der Fuge (Bd. 3) sowie eine Formenlehre der Oper (Bd. 4).

Band 1 beginnt, nach knappen Bemerkungen zu Akkorden und Akkordverbindungen, mit der Analyse und Erfindung von Themen. Ausgangspunkt ist ein eintaktiges Motiv, aus dem durch Wiederholung oder Transposition erst ein Zweitakter (»Abschnitt«) hervorgeht, dann folgt ein aus zwei Motiven bestehender Zweitakter, der durch ähnliche Prozeduren zu einem Viertakter (»Satz«) und schließlich zu einem Achttakter (»Periode«) erweitert wird. Gearbeitet wird zunächst mit einfachem Material (einstimmig oder homophoner Satz, nur Akkordtöne), das sukzessive sowohl im Hinblick auf die Harmonik als auch die motivische Erfindung ausgedehnt wird. Das Medium der Übungen ist nicht der Klaviersatz, sondern der Streichquartettsatz. Diese Entscheidung hat wohl zum einen didaktische Gründe, weil ein derartiges Satzbild übersichtlicher ist, zeigt aber zum anderen die Fundierung der Lehre im klassischen Repertoire an. Die Analysebeispiele entstammen Werken Haydns und Mozarts, in je einem Fall auch Felix Mendelssohn Bartholdys (op. 13) und Robert Schumanns (aus

op. 41), v. a. aber Beethovens Streichquartetten op. 18. Lobe fordert vom Schüler, sich bei jedem Beispiel die »Bildungsmaxime« klarzumachen und diese dann »mit eigenem Gedankenmaterial nachzuahmen«, sodass nicht nur die »technische Fertigkeit grösser«, sondern auch die »Erfindungskraft ausserordentlich schnell nach allen Richtungen gesteigert« (Bd. 1, S. 77) wird. Die angefügten Erläuterungen nehmen systematisch für jedes Werk die Harmonik, besonders aber die motivische Gestaltung in den Blick. Im Folgenden greifen die sukzessive Erweiterung von Harmonielehre sowie Syntax- und Formenlehre ineinander. So nutzt Lobe die Variation, um sowohl die verschiedenen »Tonschlüsse« und »Nebenseptakkorde«, schließlich auch enharmonische Verwechslungen einzuführen als auch vom achttaktigen Modell abweichende Themen vorzustellen.

Das letzte Drittel des Buches wendet sich dann ausführlicher der Formenlehre zu. Ausgehend von Themen, deren »einfache Periode« verkürzt oder verlängert werden kann, rückt zunächst der Menuett- resp. Scherzosatz ins Blickfeld (anhand von Beethovens op. 18 Nr. 4 und Haydns op. 71 Nr. 2), an den sich die von Lobe als »erste Form« bezeichnete Sonatenhauptsatzform anschließt. Lobe geht auch hier von der Motivik und der Abfolge der Perioden aus, die er wiederum zu Periodengruppen zusammenfasst. Musikalische Form begreift er als Abfolge derartiger Periodengruppen, die er sowohl nach motivischen als auch harmonischen Gesichtspunkten zusammenfasst. Die »erste Form« wird zweiteilig aufgefasst, wobei diese Teile aus insgesamt sieben Gruppen bestehen (vgl. Bd. 1, S. 314 f.), nämlich Themagruppe, Übergangsgruppe, Gesangsgruppe, Schlussgruppe, Mittelsatzgruppe, Repetition (der Gruppen 1–4), Anhang (verlängerter Schluss). Dass für Lobe die thematische Arbeit im Zentrum der Sonatenform steht und die Form (als Abfolge der Periodengruppen) zu den eher äußerlichen Momenten gerechnet wird, macht v. a. seine Auffassung von der Mittelsatzgruppe (Durchführung) deutlich, als deren Zweck er angibt, »die thematische Kunst in ihrer vollen Glorie zu zeigen« (Bd. 1, S. 325). Dementsprechend gehen auch die Übungen für die Form im Großen von einem oder mehreren kurzen Motiven aus, und es ist Lobes Anspruch, zu zeigen, wie man »aus geringen Keimen ganze Tonsücke technisch bilden« könne (Bd. 1, S. 333).

Nach langsamem Satz und Rondo werden im letzten Abschnitt des 1. Bandes auch andere Besetzungen knapp gestreift, darunter Werke für Klavier, bei denen u. a. Schumanns *Kinderszenen* sowie Etüden von Stephen Heller, Ignaz Moscheles, Sigismund Thalberg und Franz Liszt analysiert werden. Die um 1840/50 neue Musik wird noch einmal im Aphorismus 3 (»Malende Musik«) erwähnt. Hier greift Lobe auf Kapitel 30 zurück (»Geistiger Inhalt der Tonsücke«), in dem er Musik als Gefühls- und Ausdrucks-

kunst und die »Wahrheit des musikalischen Ausdrucks« (Bd. 1, S. 376) als zentrales kompositorisches Ziel betrachtet hatte. Musikalische Malerei wird von Lobe nicht abgelehnt, sondern umgekehrt als Mittel angesehen, den Grad der Deutlichkeit des Ausdrucks zu erhöhen. Daher wird etwa Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* sehr positiv besprochen (vgl. Bd. 1, S. 440).

Der 2. Band, der der Instrumentationslehre gewidmet ist, geht nicht – wie etwa Berlioz – von den einzelnen Instrumenten aus (die technischen Eigenschaften werden im Anhang katalogartig dargestellt), sondern vom Orchestersatz als Ganzen und der Satztechnik. Für Lobe steht beim Instrumentieren weniger das klangfarbliche Kolorit im Vordergrund als die Möglichkeit, formale Deutlichkeit zu erzielen und – ganz im Sinne der in Band 1 entwickelten Maximen – die Ausdrucksidee möglichst plastisch hervortreten zu lassen. Lobe verfährt daher zweigleisig und beginnt mit Einzelelementen. An das Unisono (Kap. 1), den homophonen Satz (Kap. 2), die Polyphonie (Kap. 5) und den Kontrast im Nacheinander der Perioden (Kap. 7) schließt sich in Kap. 10 die »Instrumentation eines ganzen Tonsücks« (Bd. 2, S. 206 ff.) an, exemplifiziert am Menuett aus Mozarts *Jupitersinfonie*. Der eingeschobene Abschnitt zum »Charakter der Instrumente« (Kap. 3) schließt an die Ideen des 1. Bandes zum musikalischen Ausdruck an und versucht, eine Verbindung von einem Instrument zur bevorzugten Stimmung zu ziehen (z. B. wird der Charakter der Oboe als »ländlich« bezeichnet, vgl. Bd. 2, S. 67), schränkt diese Zuschreibung aber umgehend wieder ein, indem er zeigt, dass auch andere Charaktere ausgedrückt werden können, die u. a. von der Tonregion abhängig seien. Nachdem in der ersten Hälfte des Bandes die Instrumentalmusik Gegenstand der Lehre war, wird in der zweiten Hälfte das Zusammenwirken von Gesang und Orchester in der Oper vorgestellt. Auch hier ist für die von Lobe vorgetragenen Maximen Mozart der Kronzeuge. Er fordert, dass die Singstimme selbst bei dramatischen Stellen immer gut hörbar sein muss, und er verweist in diesem Zusammenhang auf Szenen aus der *Entführung* und der *Zauberflöte*, wo die Verständlichkeit durch das stete Abwechseln von Orchester tutti und Singstimme erreicht wird. Die Didaktik ist dabei stärker noch als im 1. Band ganz auf die Analyse von Literaturbeispielen fokussiert. Neben Mozart werden Ausschnitte aus Werken u. a. von Christoph Willibald Gluck, Domenico Cimarosa, Beethoven, Luigi Cherubini, Joseph Weigl, Étienne-Nicolas Méhul und Vincenzo Bellini herangezogen, um zu zeigen, wie die Instrumentation jeweils im Dienste »tiefwahrer Seelenmalerei« (Bd. 2, S. 297) steht. Auch auf Carl Maria von Webers *Euryanthe* und »R. Wagners Opern« – gemeint sind wohl insbesondere *Lohengrin* und *Tannhäuser* – wird kurz hingewiesen (Bd. 2, S. 349),

deren Sprachmelodie und Instrumentation nicht verwerflich seien, aber bei einem Komponisten wie etwa Cherubini in einheitlicher Form zu finden seien. Das letzte Kapitel behandelt die Instrumentation in Virtuosenmusik (bei Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Louis Spohr, Andreas Jakob Romberg), ehe im Anhang die »Technik aller gebräuchlichen Orchesterinstrumente« beschrieben wird, Partiturausschnitte aus Opern vornehmlich des frühen 19. Jahrhunderts vorgestellt werden und abschließend unter der Überschrift »Die neueste Periode der Instrumentation« (Bd. 2, S. 474) knapp auf die Musik von Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz und Richard Wagner eingegangen wird. Lobe unterscheidet hier »neue Ausprägungen der überkommenen alten Regeln« (Bd. 2, S. 475), die er bei Meyerbeer (*Die Hugenotten*: Kombination von Bassklarinette und Singstimme) und Wagner (*Lohengrin*) findet, von »neuen Kraftinstrumenten«, durch die »gewaltige Masseneffekte« (Bd. 2, S. 482) möglich geworden seien. Lobe lässt solche Stellen mit dem Argument gelten, dass bei sparsamer Verwendung an »Gipfelpunkten der Leidenschaften« niemand »die glänzenden, hinreissenden und doch angenehmen Klangwirkungen verdammen und entbehren« wolle (Bd. 2, S. 491).

Die im 3. Band abgehandelte Lehre von Fuge, Kanon und doppeltem Kontrapunkt knüpft in gewisser Hinsicht an die Passagen über die Motiventwicklung des 1. Bandes an. Der Nutzen, den Lobe in der Vorrede diskutiert, erstrecke sich demnach nicht allein auf die Gewinnung größerer »Gewandtheit in der technischen Handhabung [der] musikalischen Mittel«, ohne die »ein wahrhaft freies, ästhetisches Schaffen nicht möglich« sei, sondern außerdem darauf, »aus einem, oft sehr einfachen Gedanken die allermannichfaltigsten Bildungen zu entwickeln« (Bd. 3, S. III). Obwohl somit auch ein Anschluss an das Repertoire der Wiener Klassik möglich gewesen wäre, wird die Lehre zum größten Teil aus Werken Johann Sebastian Bachs (*Wohltemperiertes Klavier* und *Kunst der Fuge*) abstrahiert, wobei sich Lobe gleich zu Beginn beeilt zu erwähnen, dass Bach in letzterem Werk »seine ganze kombinatorische Kunst [...] nicht bloss technisch, sondern auch ästhetisch« entwickeln wollte (S. V). Da Lobe den polyphonen Satz teilweise bereits in Band 1 besprochen und eingeübt hatte, stehen im Zentrum zunächst die Disposition der einfachen Fuge (sie wird u. a. durch einstimmige Auszüge deutlich gemacht) sowie spezifische Fragen zur Polyphonie (melodische Selbstständigkeit, thematische Arbeit, verschiedene Arten der Engführung). Terminologisch beschreitet Lobe einen Sonderweg, indem er auf die Bezeichnungen »Dux« und »Comes« verzichtet und von »Thema« (für den ersten Einsatz) und »Nachahmung« (für alle folgenden Einsätze) spricht. Dahinter steckt die Idee, dass im weiteren Verlauf

einer Fuge die Abfolge von Dux und Comes nicht streng geregelt sei (sodass auch zwei Dux-Formen direkt aufeinanderfolgen können), weshalb für diese Beziehung der Begriff »Nachahmung« angemessener erscheine. Dann folgen doppelter Kontrapunkt, Doppelfuge, drei- und vierfacher Kontrapunkt sowie Tripel- und Quadrupelfuge, schließlich Sonderformen wie doppelter Kontrapunkt in Gegenbewegung, rückgängiger Kontrapunkt sowie zuletzt der Kanon.

Ein Zentrum der Kontrapunkt- bzw. Fugenlehre bildet das sogenannte Metrum, unter dem Lobe einen (fast) kontinuierlich durchlaufenden Rhythmus oder hauptsächlichlichen Notenwert versteht, der entweder in einer Stimme liegt oder komplementär rhythmisch durch das Ineinander mehrerer Stimmen gebildet wird. Das Metrum trägt zum musikalischen Fluss der Fuge bei, den Lobe als wesentliche Eigenschaft definiert, sodass die Analysen und Übungen diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit schenken (so darf das Zwischenspiel »den Fluss des angeschlagenen Metrums nicht stören«, Bd. 3, S. 81). Bei der Erfindung des Kontrapunkts folgt Lobe dem Vorbild von Johann Philipp Kirnberger und Marx, indem er zum Thema erst eine Harmonisierung und einen vierstimmigen Satz erfindet, der diminuiert wird bzw. aus dem Motive extrahiert werden (Lobe bezeichnet das Verfahren als »Umwandlung in Polyphonie«, Bd. 3, S. 153). Der Hauptteil endet mit einer ausführlichen Besprechung des Finales von Mozarts *Jupiter-sinfonie* und der Fuge aus Liszts *Dante-Sinfonie*.

Der abschließende 4. Band enthält eine Formenlehre der Oper. Auch ihm stellt Lobe wesentliche Maximen voran: In der Oper gehe es um die »Nachahmung« der Gefühle und Leidenschaften in Tönen und um »psychologische Wahrheit«. Deren Darstellung müsse innerhalb einer »anmuthigen Form« (Bd. 4, S. 6; eine Formulierung Goethes aufgreifend) geschehen und sich an den Gesetzen der Schönheit orientieren, die – wie in der Instrumentalmusik – formal als »Ordnung, Fasslichkeit, Symmetrie, Kontrast, Wohlklang« (Bd. 4, S. 6) bestimmt werden. Erneut wird somit Deutlichkeit zur zentralen Kategorie, die im 3. Kapitel (»Von der musikalischen Deklamation«) im Kontext der Gattung Oper definiert wird als »die Art, wie der Komponist seine Melodien den Worten [...] dergestalt anzupassen hat, dass der Gefühlsinhalt desselben durch die Töne zu sinnlich vollkommenem Ausdruck gelangt« (Bd. 4, S. 38). In fast sämtlichen Kapiteln, die von einfachen Formen (Rezitativ, Arioso, Lied in der Oper, Arie) zu komplexeren (Duett, Terzett, Ensemble usw.) fortschreiten, versucht Lobe durch ausführliche Analysen zu zeigen, durch welche kompositorischen Mittel diese Deutlichkeit erreicht wird. In technischer Hinsicht greift er dabei auf die vorangehenden Bände zurück, indem er die Arbeit mit Melodie-teilen ins Zentrum rückt. Alle genannten Maximen sieht

Lobe erneut bei Mozart in idealer Weise verwirklicht, der als »gelehrtester Kontrapunktiker und populärster Melodiker« bezeichnet wird, da es ihm gelungen sei, die »psychologisch tiefste und wahrste Auffassung der Gefühle, Charaktere und Situationen in der klarsten und schönsten technischen Darstellung derselben« auf die Bühne zu bringen (Bd. 4, S. 3).

Kommentar • Lobe ist mehrfach als Klassizist bezeichnet worden. Dieses Etikett ist insofern berechtigt, als die Didaktik der *Kompositionslehre* dezidiert beispielerorientiert ist und dabei v. a. Mozart berücksichtigt. Gleichwohl wäre es falsch zu behaupten, dass Lobe die Entwicklungen seiner Zeit ignoriert habe. (Die Bemerkung von Carl Dahlhaus, die »damals moderne Instrumentation, die durch Weber, Meyerbeer, Berlioz und Wagner repräsentiert wurde, [werde] mit keinem Wort« erwähnt [Dahlhaus 2002, S. 683], ist sachlich unzutreffend.) Vielmehr unterscheidet Lobe zwischen Musterhaftem und Lehrbarem auf der einen Seite und der zeitgenössischen musikalischen Wirklichkeit auf der anderen Seite. (Letztere sei zwar zur Illustration geeignet, sei aber noch nicht verallgemeinerbar.) Die Rezeption erschwert haben manche Eigentümlichkeiten der Terminologie, etwa der Verzicht auf die Unterscheidung von Dux und Comes, die Bezeichnung einer Wiederholung als Sequenz oder die Zusammenfassung der Reprise zu einem Formteil im Unterschied zur differenzierten Formbetrachtung der Exposition. Stärker ins Gewicht fällt womöglich, dass Lobe für eine sehr vordergründige Inhaltsästhetik steht (aus diesem Grund war die *Kompositionslehre* für Hermann Kretzschmar attraktiv, der das Werk bearbeitete), die angesichts von Eduard Hanslicks »tönend bewegten Formen« und der Vorstellung eines Ideenkunstwerks in Verruf geriet. Dagegen beeinflusste die Akzentuierung der thematischen Arbeit, die Lobe auch nach der Veröffentlichung der *Kompositionslehre* in zahlreichen Artikeln weiterverfolgte (vgl. Recknagel 2015), nicht nur nachfolgende Theoretiker, sondern auch Komponisten, so z. B. Arnold Schönberg.

Literatur C. Dahlhaus, Johann Christian Lobe. Lehrbuch der musikalischen Komposition, in: Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, Bd. 4: 19. Jahrhundert I, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2002, 682–684 • T. Brandt, Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk, Gtg. 2002 • M. Recknagel, Metamorphosenkunst. Johann Christian Lobes Theorie der thematischen Arbeit, in: Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines »deutschen« Musikdiskurses, hrsg. von S. Keym, HdH. 2015, 41–54

Ullrich Scheideler

Rudolf Louis und Ludwig Thuille *Harmonielehre*

Lebensdaten: Louis: 1870–1914; Thuille: 1861–1907

Titel: Harmonielehre

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart ³1910

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIX, 424 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstdruck: Stuttgart 1907 • Neudrucke: Stuttgart ²1908 • Stuttgart ¹⁰1933 [Neubearb. von Walter Courvoisier und Richard G'schrey]

Der Komponist Ludwig Thuille und der Musikschriftsteller Rudolf Louis zählen beide – der eine als erfolgreicher Kompositionslehrer, der andere als meinungsstarker Publizist – zur sogenannten »Münchener Schule«. Als deren Kennzeichen galt schon den Zeitgenossen die kompositorische Synthese von klassizistischen und neudeutschen Positionen (vgl. McCredie 1993, S. 43) und damit letztlich die Aufhebung dieses überlieferten ästhetischen Antagonismus. Auf ähnliche Weise verbindet auch die *Harmonielehre* von Louis und Thuille Elemente zweier musiktheoretischer Systeme, die gemeinhin als einander ausschließend betrachtet wurden: solche der traditionellen Stufen- und der von Hugo Riemann propagierten Funktionstheorie. Diese Syntheseleistung geht einher mit der »Neigung zu einer beschreibenden statt einer normativen Darstellungsform« (Dahlhaus 2002, S. 693). Beides ist Ausdruck eines theoretischen Pragmatismus, der sich, in den Worten der Autoren, um einen »streng empirischen Standpunkt« bemüht, sich »harmonischer Speculation« enthält und stattdessen eine »Ehrfurcht vor den Tatsachen« pflegt (S. VI). Davon zeugen nicht zuletzt die Analysen der zahlreichen Literaturbeispiele, die den seinerzeit avanciertesten Stand der tonalen Harmonik reflektieren und zu bedeutenden Teilen der nachwagnerschen Moderne bis hin zu Richard Strauss' *Salome* entnommen sind.

Das Werk erreichte innerhalb von dreieinhalb Jahren zwei Folgeauflagen, die, nachdem Thuille im Februar 1907 gestorben war, von Louis revidiert und erweitert wurden. Die dritte Auflage galt ihm schließlich als »endgültige Fassung unserer Methode« (S. XI). Sie fügt sich mit den zugehörigen Aufgaben- und Hilfsbüchern zu einem Lehrwerk zusammen, das weite Beachtung fand. So geht die zusammen mit der zweiten Auflage erschienene Schülerausgabe auf eine Anregung der Direktion des Wiener Konservatoriums zurück, die eine handlichere Ausgabe zur Voraussetzung für die Übernahme des Werks als »obligatorisches Lehrbuch« machte (Louis 1908, S. III f.). Auch nach dem Zweiten Weltkrieg war es noch weit verbreitet, allerdings wohl überwiegend in der massiv bearbeiteten, d. h. vereinfachten Neuauflage durch den Thuille-Schüler Walter Courvoisier (Holtmeier 2004, Sp. 514).

Zum Inhalt • Das Buch gliedert sich in zwei Hauptteile, denen ein kurzer propädeutischer Vorspann zur Intervalllehre vorgeschaltet ist. Der 1. Teil, »Die Diatonik«, behandelt in acht Kapiteln die Hauptdreiklänge und ihre Umkehrungen, den Dominantseptakkord und die Akkorde der Nebenstufen. Ein eigenes Kapitel über »Zufällige Harmoniebildungen« gilt den harmoniefremden Tönen, ein weiteres der diatonischen Modulation. Der 2. Hauptteil zur Chromatik und Enharmonik ergänzt und erweitert diese Aspekte mit einer systematischen Darstellung der alterierten Akkorde, ferner mit Kapiteln zur chromatischen bzw. enharmonischen Modulation und zu chromatischen Vorhalten, Wechselnoten und Durchgängen. Ein als zusammenfassender Überblick angelegtes Schlusskapitel zeigt in tabellarischer Form alle Verbindungsmöglichkeiten von Dreiklängen mit Dominantsept- und verminderten Septakkorden; der Anhang schließlich bringt neben weiteren Literaturbeispielen zur Chromatik und Enharmonik u. a. noch eine Betrachtung »Über Kirchentonarten und Exotik«, die – in je unterschiedlicher Richtung – über die Grenzen der Tonalität hinausblickt.

Bereits anhand dieser Inhaltsübersicht werden einige zentrale Merkmale der *Harmonielehre* von Louis und Thuille offenbar. Namentlich spielen in ihr die Modulation und die Erklärung der komplexeren tonalen Verhältnisse, wie sie im 2. Teil erfolgt, eine herausragende Rolle. Zugleich aber zeigt sich gerade im Bereich der harmonischen Grundlagen jene Syntheseleistung, von der oben die Rede war, besonders deutlich: So leiten die Autoren die Tonart nicht aus der Skala, sondern, funktionstheoretischen Prämissen folgend, aus ihren Hauptdreiklängen ab (S. 9 f., vgl. auch S. 215). Dadurch gewinnen sie einen erweiterten Begriff von Diatonik, der bspw. in Dur auch die Mollsubdominante mit einschließen kann. Dieses »Molldur« (S. 158) genannte Tongeschlecht erscheint als das Pendant zum hier mit »Durmoll« bezeichneten harmonischen Moll (S. 28 f.). Eine solche Relativierung der Skala erlaubt einerseits die flexiblere Deutung harmonischer Prozesse und ermöglicht auch die Annahme von Grundtonalterationen, z. B. im Zusammenhang mit der Herleitung des neapolitanischen Sextakkords (S. 240). Andererseits aber bleibt der Bezug auf die Akkordfundamente und ihre Relationen gewahrt und wird nicht zugunsten einer abstrakten Kadenzstruktur von Spannung und Lösung geopfert (Holtmeier 2005, S. 259). Äußerlich ablesbar ist dieses Festhalten an wesentlichen Prinzipien der Fundamentalbass-theorie nicht allein an der Verwendung von römischen Stufenziffern, sondern auch an der Terminologie: »Unterdominante« und »Dominante« bezeichnen für Louis und Thuille zunächst einmal den jeweiligen Fundamentton auf der IV. bzw. V. Stufe der Skala, nicht aber schon den darüber errichteten Akkord (S. 221 f.).

Auch in der Behandlung der Nebenharmonien mischen sich funktions- und stufentheoretisches Denken. So sind diese zwar funktional auf die Hauptdreiklänge bezogen, als ihre Stellvertreter, daneben wird aber auch die Möglichkeit diskutiert, sie als »Stellvertreter außertonaler Hauptharmonien« zu verstehen (S. 123). Gemeint ist damit, dass in bestimmten harmonischen Kontexten die »Grundtöne von Nebenharmonien zu einer Art von *secundären* (>außertonalen<) *Fundamenten* werden, insofern sie nämlich tonale (primäre) Fundamente einer *verwandten* Tonart sind« (ebd.). Ein solcher Kontext ist die Quintschrittsequenz, in der die aufeinander folgenden Klänge in eine »uneigentliche Dominantbeziehung« zueinander treten (S. 119) und der Bezug der Nebenharmonien auf die Hauptfunktionen zugunsten ihrer Wahrnehmung als selbstständige diatonische Stufen zurücktritt. Ob ein Klang demnach als autonom oder als unselbstständig wahrgenommen wird, hängt von dem Kontext seines Auftretens ab. Das gilt nicht nur für die Nebenstufen, sondern auch für eine Reihe von Akkorden, die, in Absetzung von Riemanns Begriff der »Scheinconsonanzen«, »Auffassungsdissonanzen« genannt werden (S. 46). Ein früh innerhalb des Lehrgangs behandelter Fall ist der Vorhaltsquartsextakkord (S. 45 f.). Ein anderer, an dem die Kontext- und Auffassungsabhängigkeit seines Dissonanzcharakters besonders deutlich zutage tritt, ist der Sextakkord der II. Stufe (S. 93 f.): Als Dissonanz behandelt, erscheint seine Sexte als harmoniefremder Ton einer Subdominante, als konsonantes Intervall hingegen als Bestandteil eines Molldreiklangs auf der II. Stufe.

Dieses Beispiel verdeutlicht nicht nur die die Louis-Thuille'sche *Harmonielehre* insgesamt prägende Vermittlung »von (kontextloser) Klangautonomie und jeweiliger harmonischer Kontextualisierung« (Holtmeier 2005, S. 255), es zeigt auch, welche besondere Rolle die Betrachtung linearer Phänomene spielt. Vorhalte, Durchgänge und andere genuin kontrapunktische Kategorien werden dabei von der Ebene der Einzelstimme auch auf die Akkordebene projiziert. Als »Zwischenharmonien«, Durchgangs- und eingeschobene Akkorde (S. 291 f.) etablieren sie Beschreibungsmodelle zur Unterscheidung von harmonischem Vorder- und Hintergrund, mithin für nunmehr voneinander unterscheidbare, in verschiedener Ereignisdichte verlaufende Satzschichten. Eine solche Perspektivierung harmonischer Prozesse entfaltet zumal in der Analyse der im Anhang beigegebenen komplexeren Beispiele zur Chromatik und Enharmonik (S. 361–391) ihr heuristisches Potenzial.

Kommentar • Die *Harmonielehre* von Louis und Thuille ragt in mehrfacher Hinsicht aus der Masse der musiktheoretischen Lehrbücher zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus. Ihre Verbindung eines funktionstheoretischen Zugriffs mit wesentlichen Aspekten der Fundamentalbass-

Tradition und des kontrapunktischen Denkens erlaubt eine differenziertere Bestimmung harmonischer Prozesse als strikt vertikale, an der dekontextualisierten Gestalt des einzelnen Akkords orientierte Betrachtungsweisen. Mit diesem »vernünftigen Eklektizismus« war, so Carl Dahlhaus, »eine Voraussetzung für den ungewöhnlichen Erfolg des Buches« gegeben: »Gerade weil Louis und Thuille einer Dogmatisierung aus dem Wege gehen, sind sie in der Lage, divergierenden Phänomenen ohne Gewaltsamkeit gerecht zu werden« (Dahlhaus 2002, S. 693 f.). Mit ihrer Übertragung linearer Kategorien von der Einzelstimme auf die Ebene der Akkordprogression eröffnet die Louis-Thuille'sche *Harmonielehre* zudem die Möglichkeit einer nach verschiedenen Präsenzniveaus gestaffelten Beschreibung der Harmonik. Zusammen mit der beibehaltenen Hierarchie der Fundamentalschritte erscheint der Tonsatz so in einer mehrdimensionalen Perspektive, die gerade auch den Bereich fortgeschrittenster Chromatik und Enharmonik musikalisch plausibel zu erfassen vermag. Das macht sie zu einem der wenigen Lehrwerke am Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich ernsthaft mit der musikalischen Praxis ihrer Gegenwart auseinandersetzen (Wason 2002, S. 66 f.) – zumindest mit einem Teil von ihr, denn der Fokus liegt erkennbar auf Vertretern der konservativen Moderne, während Komponisten wie Gustav Mahler, Claude Debussy oder gar der frühe Arnold Schönberg ganz fehlen und Max Reger nur beiläufig (und erkennbar distanziert) Erwähnung findet (S. 239, 244). Positive Rezensionen kamen denn auch zunächst aus dem näheren Umfeld: In ihnen wurde das Buch als »standard-work« willkommen geheißen, das endlich die Richter'sche *Harmonielehre* zu ersetzen imstande sei (Istel 1907, S. 488), und ein darin mit mehreren Literaturbeispielen präsender Komponist wie Max von Schillings pries das Werk geradezu als Orientierungshilfe im »Labyrinth der modernen Musik« (Schillings 1906/07, S. 369).

Literatur M. v. Schillings, Rudolf Louis und Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, in: *Die Musik* 6, 1906/07, 365–369 • E. Istel, Eine neue *Harmonielehre* von R. Louis und L. Thuille, in: *NZfM* 74, 1907, 488 f. • R. Louis, Grundriß der *Harmonielehre*. Nach der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearbeitet, Stg. 1908 • C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 2: Deutschland (= *GMth* 11), Dst. 1989, in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: 19. Jahrhundert I, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2002, 411–707 • A. D. McCredie, Ludwig Thuille als Kompositionslehrer und Theoretiker, in: Ludwig Thuille, hrsg. von B. Edelmann, Tutzing 1993, 43–48 • R. W. Wason, *Musica practica. Music Theory as Pedagogy*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 46–77 • L. Holtmeier, Art. Louis, Rudolf, in: *MGG2P* 11 (2004), 513–515 • Ders., Grundzüge der Riemann-Rezeption, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: *Musiktheorie*, hrsg.

von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 230–262 • J. P. Sprick, Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900, *Hdh.* 2012

Markus Böttgemann

Wilhelm Maler

Beitrag zur Harmonielehre

Lebensdaten: 1902–1976

Titel: *Beitrag zur Harmonielehre* / *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1931 / München ⁴1957

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 48 S. (H. 1), 90 S. (H. 2), 68 S. (H. 3), dt. / VII, 95 S. (Bd. 1), 120 S. (Bd. 2), dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: *Beitrag zur Harmonielehre. Praktische Übungen*. H. 3, Leipzig ²1941 [überarbeitet] • *Beitrag zur Harmonielehre*. I. Beiheft zu den praktischen Übungen, Leipzig 1941 [das Heft kam mit der 2. Aufl. neu hinzu] • *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre. Praktische Übungen*, München ³1950 • *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* [Bd. 1: Lehrbuch], München ⁴1957 • *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Bd. 2: *Notenbeispiele aus der Musikliteratur mit Kommentar*, München ²1960

Wilhelm Malers *Beitrag zur Harmonielehre* bzw. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* (der Titel änderte sich mit der dritten, lediglich das ehemals 3. Heft mit den *Praktischen Übungen* weiterführenden Auflage 1950) ist ein als Ergänzung zum praktischen Theorieunterricht an Musikhochschulen vorgesehenes Lehrwerk, das als historisch abgegrenzte, auf die Musik der sogenannten »Durmolltonalität« bezogene *Harmonielehre* verstanden werden soll. Als »durmolltonal« begreift Maler die wesentlich von der Kadenz geprägte Musik zwischen 1600 und dem beginnenden 20. Jahrhundert, die er einerseits abgrenzt von der modalen Musik der Renaissance und andererseits von Erscheinungen des musikalischen Impressionismus und der Zwölftonmethode.

Maler war Kompositions- und Theorielehrer an verschiedenen deutschen Musikhochschulen, vor dem Zweiten Weltkrieg u. a. in Köln (1925–1944) und später v. a. an der 1946 gegründeten Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold (1946–1959; heute: Musikhochschule). Den Lehrenden seines Faches solle der *Beitrag* einen »zeit-sparenden, logischen und erprobten Weg zur Beherrschung der harmonischen Grundlagen der Durmolltonalität [...] zeigen, Übungsmaterial bereitstellen und den Lehrstoff so [...] konzentrieren, daß er [...] in etwa drei Semestern bewältigt werden kann« (³1950, S. IV). Durch diese Konzentration sei im Unterricht Raum für »Fragen einer neuen Klanglichkeit und Linearität« zu gewinnen (ebd., S. III).

Obwohl er seinen *Beitrag* als methodische Schrift, die bereits vorhandene musiktheoretische Literatur zusam-

menfassen und strukturiert darbieten soll, und weniger als theoriebildend ansah, gilt Maler als Weiterentwickler der Funktionstheorie. Von ihm stammt sowohl die heute zur Kennzeichnung des Tongeschlechts übliche Groß- und Kleinschreibung der Funktionsbezeichnungen, welche auch nicht-diatonische Harmonien im Sinne einer erweiterten Tonalität funktional einzubinden erlaubt, als auch die Chiffrierung des sogenannten verselbstständigten Neapolitaners mit »sN«. Von den »dualistischen, wirklichkeitsfremden Konstruktionen eines Hugo Riemann« (1941, H. 3, S. 4) grenzt er sich dabei vehement ab. Maler erklärt das Verhältnis zwischen Dur und Moll nicht durch die Möglichkeit, das eine Tongeschlecht als Spiegelbild des anderen aufzufassen. Zu den Möglichkeiten, Moll herzuleiten, äußert er sich nur indirekt, indem er auf die monistische, aus einer gemeinsamen Wurzel entwickelte Einrichtung der Funktionstheorie durch seinen Lehrer Hermann Grabner rekurriert, derzufolge sich Dur und Moll lediglich durch die unterschiedliche Füllung der großen und kleinen Terz in der über dem Grundton errichteten Quinte unterscheiden. Maler rückt ausdrücklich einen theoriearmen, sich v. a. in der Rolle des Volkslieds äußernden Praxisbezug in den Mittelpunkt.

Zum Inhalt • Während der Textband (H. 1) von Malers dreibändiger erster Fassung seines *Beitrags* als Hauptband theoretische Grundlagen vermittelt, enthält der Beispielband (*Notenbeispiele aus der Musikliteratur*, H. 2) bemerkenswert aktuelle Beispiele von Philipp Jarnach, Claude Debussy, Béla Bartók, Alban Berg, Walter Braunfels und anderen. Der Übungsband (*Praktische Übungen*, H. 3) bietet Material zur praktischen Umsetzung, denn »die theoretische Vermittlung musikalischer Erkenntnisse« werde »ohne Ergänzung durch die praktische Vermittlung handwerklicher Technik nie zur Beherrschung der Harmonielehre führen« (1931, H. 3, S. 3). Die Übungen bestehen aus in allen Tonarten am Instrument zu spielenden Kadenz, aus selbst komponierten kurzen Melodien oder Bassstimmen, die – mal mit Funktionen, mal mit Generalbassziffern versehen – auszusetzen sind, aus Gehörübungen und aus Verweisen auf zu analysierende Literatur sowie auf zu harmonisierende Volks- und Kirchenlieder.

Als Noten erschienen diese erst 1941 in dem sogenannten *I. Beiheft zu den praktischen Übungen*, zusammen mit einer leicht veränderten zweiten Auflage des Übungsbandes (Text- und Beispielband wurden nicht wieder aufgelegt). Dieses *Beiheft* beinhaltet über 160 Volksliedmelodien mit Text (u. a. auch viele NS-Gesänge), die als Übungsvorlagen dienen sollen. Eine angehängte Inhaltsangabe im ersten Beiheft lässt erkennen, dass ein geplantes, nie veröffentlichtes zweites Beiheft mit zu analysierenden Literaturbeispielen ausschließlich deutsche Komponisten berücksichtigt hätte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erschien unter Mitarbeit der in Detmold wirkenden Theorielehrer Günter Bialas und Johannes Driessler eine dritte Auflage des Übungsbandes mit dem zusätzlichen Wort »*durmolltonal*« im Titel, in dem ein Großteil der ursprünglichen Übungen nicht übernommen und stattdessen einige weltanschaulich unproblematische Volkslieder des ersten Beihefts eingearbeitet wurden. Einige weitere Veränderungen wie die Auslassung des Kapitels »Chromatik in der Linie«, der Wegfall der Gehör- und Generalbassübungen, dafür eine ausführlichere Ausarbeitung des Kapitels zur Modulation sind möglicherweise mit der Ausrichtung des Faches Musiktheorie an der Detmolder Musikhochschule erklärbar.

1957 erreichte Maler mit der vierten Auflage die Form, die in zahlreichen weiteren Auflagen allgemeine Verbreitung fand. Wiederum wird nur der ursprüngliche Übungsband neu aufgelegt. In ihrem Vorwort beklagt Maler die in Zusammenarbeit mit Bialas und Driessler vorgenommenen Kürzungen, die er, weil sie »auf Kosten des erklärenden Wortes erreicht wurden« (1957, Bd. 1, S. III), wieder rückgängig macht. Durch den Einbezug einiger Abschnitte aus dem ursprünglichen Textband von 1931 erhielt das Buch zusätzliche theoretische Substanz, blieb aber auf das praktische Üben hin ausgerichtet. Gleiches gilt für die 1960 erschienene erstmalige Neuauflage des ursprünglichen Beispielbandes, der mit zusätzlichen Kommentierungen versehen wurde. Außerdem liefert Maler hier in dem ebenfalls aus dem Textband von 1931 übernommenen Kapitel »Über die Wandlungen des Musikempfindens« eine kurz gefasste Darstellung der historischen Entwicklung der Musik. Die ursprüngliche dreibändige Konzeption von 1931 wird also mit der vierten Auflage und der Neuauflage des Beispielbandes endgültig von einer zweibändigen, praktisch orientierten Form abgelöst.

Ins Zentrum seiner Harmonielehre stellt Maler die aus den drei Hauptdreiklängen Tonika, Subdominante und Dominante bestehende Kadenz. Er leitet sie aus der (wegen ihrer am Ende der zwei Tetrachorde gelegenen Halbtöne) als aufwärtsstrebend verstandenen Durskala und der Strukturgleichheit der auf der I., IV. und V. Stufe gelegenen Dreiklänge her. Der von ihm so genannte »Richtungswille« der Mollskala sei hingegen abwärts gerichtet und weniger stark ausgeprägt. In Malers monistischer Auffassung hat das Tongeschlecht Dur für die Dur-Moll-Tonalität gegenüber dem Mollgeschlecht Vorrang, »weil die in der Durskala vorhandenen melodischen Gegebenheiten von sich aus zum Vorgang der Kadenz drängen« (1957, Bd. 1, §1, S. 1).

Malers nur in Details von ihm weiterentwickelte harmonische Chiffren entsprechen der noch heute weithin bekannten Fassung funktionstheoretischer Symbole: Die sogenannten Hauptharmonien werden wie schon bei Rie-

mann üblich mit T, S und D abgekürzt. Akkordumkehrungen werden wie schon bei Grabner durch unter die Funktionszeichen geschriebene, sowohl in Dur als auch in Moll stets arabische Ziffern angezeigt, die kennzeichnen, welcher vom angenommenen Grundton aus gezählte Ton im Bass liegt (z. B. ist T₃ die erste Umkehrung des Tonikadreitritons mit der Terz im Bass). Dissonanzen wie Vorhalte, Durchgänge, Dominantseptime oder die sogenannte Sixte ajoutée werden ebenfalls durch Ziffern ausgedrückt, die nunmehr auch in Moll immer rechts neben das Funktionsymbol bzw. unter dieses – falls die Ziffer sich auf den Bass beziehen soll – geschrieben werden. Malers Fassung der Funktionstheorie bewahrt Relikte der dualistischen Theorie: Die beispielhaften Kadenzten im reinen Moll haben die Form t-d-s-t (1950, §11B, S. 22), und anders als die Hauptharmonien werden die Nebenharmenien, die entweder Parallele oder Gegenklang zu einer Hauptfunktion sind und durch ein angefügtes p oder P bzw. g oder G chiffriert werden, in Dur und Moll spiegelbildlich zu den Akkorden angeordnet, von denen sie abgeleitet werden.

Malers Bezeichnungssystem erlaubt die einfach aussehende Chiffrierung auch entfernterer Harmonien, so lässt sich z. B. durch »tp« in C-Dur der Akkord es-Moll ausdrücken. Er prägte noch eine Reihe weiterer Analysezeichen, die allerdings heute keine große Rolle mehr spielen: Für das bereits bei Ernst Kurth und Hermann Erpf beschriebene Phänomen eines in seiner Substanz leittonigen Akkordes, die sogenannte freie Leittoneinstellung, benutzte Maler das Analysezeichen »L«. »Np« bezeichnet die Parallele des verselbstständigten Neapolitaners, »Drg« einen Durchgangsakkord, »V« einen Vorhaltsakkord sowie »W« einen Wechselakkord.

Der formelle Aufbau des Lehrgangs ist so angelegt, dass zunächst auf die quintverwandten Akkorde in Dur und ihre Umkehrungen, dann auf akkordeigene und -fremde Dissonanzen eingegangen wird. Anschließend werden das Tongeschlecht Moll – unter Berücksichtigung der reinen, harmonischen und melodischen Skalen –, die Nebenharmenien und die Zwischendominanten behandelt. Maler bringt im Folgenden die erweiterte Tonalität ins Spiel, welche mit dem Einbezug von Akkorden der Varianntonart, von entfernt terzverwandten Akkorden sowie von mit dem Begriff der Klangschärfung in Verbindung gebrachten alterierten Akkorden erreicht werde. Mit seinen Ausführungen zur »Chromatik in der Linie«, in denen Alterierungen als von oben oder von unten kommende Leitttöne zu bestimmten Melodiestufen aufgefasst werden, ließen sich weit ausgreifende harmonische Phänomene der Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nunmehr relativ einfach beschreiben und auf die Normkadenz zurückführen. Das Buch schließt mit kleine-

ren Abschnitten zur Modulation, zum Generalbass und zum Aussetzen von Lied- und Choral-sätzen.

Kommentar • Die Funktionstheorie nach Maler erlangte nach dem Zweiten Weltkrieg in weiten Teilen Deutschlands, insbesondere im Westen, eine Monopolstellung. Sein *Beitrag* war vielerorts ein Standardwerk, das sich die Studierenden anschaffen mussten, sodass mehrere Generationen über Jahrzehnte hinweg nachhaltig von ihr geprägt wurden. Der Umgang mit funktionstheoretischen Bezeichnungssystemen ist im deutschsprachigen Raum noch heute – nicht zuletzt über seinen Schüler Diether de la Motte – wesentlich mit den Ausführungen Malers verknüpft.

Auch der Einfluss der Jugendmusikbewegung auf die Schriften Malers, der das Volkslied gewissermaßen zum Leitgegenstand seiner Übungen macht, ist nicht zu unterschätzen. Erschreckend hingegen ist, welche Färbung und welches Ausmaß dieser während des Nationalsozialismus annimmt. Beispielsweise dient im *Beiheft zu den praktischen Übungen* das 1935 komponierte Lied *Volk will zu Volk* (1941, §25, S. 27) mit eindeutig rassistischem Text als auszusetzendes Übungsbeispiel, in dem man einen übermäßigen Dreiklang als dominantischen Akkord im Kadenzzusammenhang verwenden kann.

Ludwig Holtmeier macht Maler neben Paul Schenk und Grabner für den Niedergang des Faches Musiktheorie im Dritten Reich verantwortlich: »Wie [Malers] Lehrbuch wird auch die deutsche Musiktheorie im Laufe der Entwicklung gleichsam text- und beispieldelos. Diskurs und Analyse werden verdrängt von einem neuen Praxisbegriff, dessen Leitbild das Volkslied ist« (Holtmeier 2003, S. 26). Fraglich ist jedoch, ob der Niedergang der deutschen Musiktheorie durch die Nazi-Zeit ausgelöst wurde oder ob er nicht schon früher einsetzte, was das Gewicht des Vorwurfs gegen Maler abmildert.

Literatur W. Krützfeldt, Art. Maler, Wilhelm, in: NDB 15 (1987), 727–728 • L. Holtmeier, Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches, in: ZGMTH 1, 2003, 11–34, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/481.asp>> • Ders., Art. Maler, Wilhelm, in: MGG2P 11 (2004), 907 ff. • Ders., Grundzüge der Riemann-Rezeption, in: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 230–262

Christian Tölle / Gesine Schröder

Marchetus de Padua

Lucidarium

Lebensdaten: wirkte im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts
Titel: Lucidarium in arte musicae plane (Erklärung der Kunst des einstimmigen Kirchengesangs)

Entstehungsort und -zeit: Cesena und Verona, 1317 oder 1318
Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.
Quellen/Drucke: Handschriften: in 18 Abschriften überliefert, vgl. dazu Herlinger 1985, 21–63 • Editionen: Lucidarium, in: GS 3, St. Blasien 1784, 64–121 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Edition und engl. Übersetzung in: The »Lucidarium« of Marchetto of Padua, hrsg. und übs. von J. W. Herlinger, Chicago 1985, 68–551 [Digitalisat: TML]

Das *Lucidarium in arte musice plane* von Marchetus bietet eine umfassende Übersicht über die *musica plana* (Theorie des einstimmigen Kirchengesangs sowie der musikalischen Elementarlehre) im weitesten Sinne: Sie beschränkt sich nicht auf den Kirchengesang, sondern bezieht die ganze Bandbreite der zeitgenössischen Musiktheorie mit ein, mit Ausnahme der *Musica mensurata* (Theorie der Mensuralmusik); mit dieser beschäftigte sich der Autor anschließend im *Pomerium in arte musice mensurate* (Cesena, vor 1319).

Den maßgeblichen Abschriften zufolge wurde das *Lucidarium* in Cesena begonnen und in Verona beendet; Angaben aus dem Widmungsbrief erlauben es, den Traktat (bzw. seine Widmung an Ranieri di Zaccaria von Orvieto, Generalvikar der Provinz Romagna unter Robert von Anjou, König von Neapel) auf die Periode zwischen dem 20. Mai 1317 und dem 11. Juli 1318 zu datieren. Wenn der Verfasser jener Marchetus ist, der von 1305 bis 1307 als »Magister scholarum« an der Kathedrale von Padua dokumentiert ist, hätte er sich die Leitung des Chors mit dem Kantor geteilt, eine Tätigkeit, die ihm zehn Jahre später, als er das *Lucidarium* verfasste, möglicherweise zustattenkam.

Zum Inhalt • Das *Lucidarium* umfasst 16 Traktate, in denen die folgenden Themen erörtert werden: Philosophie der Musik (Traktat 1); Ganzton, Halbtöne, Vorzeichen und Kontrapunkt (2); Konsonanz, Dissonanz, Kontrapunkt und die Zahlenverhältnisse von Intervallen (3–7); Solmisation, Mutation und Permutation (8); Intervalle (9); Modaltheorie (10–12); Pausen, Schlüssel und Register (13–14); griechische Notenbezeichnungen (15); schließlich die Unterscheidung zwischen dem Musiktheoretiker und dem Ausführenden (16). Die bedeutendsten Beiträge betreffen Modustheorie, Chromatik und Stimmung.

Frühere Definitionen von Modus, die auf Finalis und Umfang basieren, wurden von Marchetus weiterentwickelt. Er teilte die Modi als jeweils perfekt, imperfekt oder plusquamperfekt ein, je nachdem ob der Umfang der entsprechenden Melodie regulär, eng oder weit war; als vermischt (»mixtus«), wenn ein authentischer Modus den tiefen Umfang seines plagalen Partners oder ein plagaler Modus den hohen Umfang seines authentischen Partners aufwies; oder als zusammengemischt (»commixtus«), wenn sie Charakteristika von Modi aufwiesen, die nicht

paarweise verwandt waren. Aufschlussreicher für ihn waren die Species von Pentachord und Tetrachord, die sich in einer Melodie zeigten; diese konnten sich hinsichtlich Aufbau (Reihenfolge der Ganztöne und Halbtöne) oder Intermediation (Betonung von bestimmten Noten oder Intervallen innerhalb der Spezies) unterscheiden. Er erörterte auch die Verwendung des *b* in den verschiedenen Modi und selbst von Tönen außerhalb des Standardsystems der *musica recta* (das aus den Stammtönen *G* bis *e*² sowie *b* und *b*¹ bestand).

Die Grundlage der Melodietheorie im frühen 14. Jahrhundert bildete das Hexachord, eine Reihe von sechs Tönen, die durch die Intervalle Ganzton-Ganzton-Halbtonganzton-Ganzton getrennt waren und mit *ut-re-mi-fa-sol-la* solmisiert wurden; Hexachorde wurden auf den Stufen *C*, *G* und *F* im System der *musica recta* aufgebaut. Galt es Melodien zu bewältigen, die nicht in einem einzigen Hexachord gesungen werden konnten, so musste von einem Hexachord zu einem anderen in einem Vorgang gewechselt werden, der Mutation hieß, was »variatio nominis vocis seu note in eodem spacio, linea, et sono« (8.2.2, S. 280, »eine Veränderung im Namen einer Silbe oder Note, die in demselben Zwischenraum oder auf derselben Linie liegt, und mit derselben Tonhöhe«) bedeutet – sodass etwa an der Note *F* das *fa* zum *ut* wechseln würde. Der Vorgang berücksichtigte keine chromatischen Fortschreitungen. Doch die polyphone Musik des 13. Jahrhunderts hatte schon Töne außerhalb des Systems der *musica recta* verwendet (z. B. *Fis*, *Cis*, *Es*, *As*), und zu Anfang des 14. Jahrhunderts wurden, vornehmlich an der Kathedrale von Padua, die ersten chromatischen Fortschreitungen verwendet. Um diese berücksichtigen zu können, führte Marchetus den Begriff der Permutation ein, eine »variatio nominis vocis seu note in eodem spacio seu linea in diverso sono« (8.1.2, S. 270, »eine Veränderung im Namen einer Silbe oder Note, die in demselben Zwischenraum oder auf derselben Linie liegt, aber mit unterschiedlicher Tonhöhe«) – d. h. mit chromatisch veränderter Tonhöhe, sodass z. B. das *fa* von *F* direkt zum *mi* von *Fis* wechseln würde.

Nach der traditionellen Theorie wurden die Intervalle des sogenannten pythagoreischen Stimmungssystems als Zahlenverhältnisse definiert: z. B. Oktave 2:1, Quinte 3:2, Quarte 4:3, Ganzton 9:8, kleiner Halbtön (unsere kleine Sekunde, der Unterschied zwischen reiner Quarte und zwei Ganztönen) 256:243, großer Halbtön (unsere übermäßige Prime, der Unterschied zwischen Ganzton und kleinem Halbtön) 2187:2048. Marchetus forderte, wenn eine vertretbare Dissonanz, wie er es nannte (unsere unvollkommene Konsonanz), sich schrittweise zu einer Konsonanz hin bewegte (unsere vollkommene Konsonanz), z. B. *cis*¹-*d*¹ über *e*-*d*, dann sollte das Intervall *cis*¹-*d*¹ kleiner

sein als ein kleiner Halbton, damit die Dissonanz dichter bei der folgenden Konsonanz liegt (2.8.6, S. 150): je geringer die Entfernung zwischen Dissonanz und Konsonanz, umso geringer die Entfernung zwischen Dissonanz und ihrer Perfektion und umso größer die Assimilierung zwischen beiden Intervallen; ergo, umso angenehmer ist die Dissonanz für das Ohr (5.6.7, S. 208). Marchetus schlug vier Intervalle vor, die kleiner als der Ganzton sind: die »diesis« sowie die »enharmonischen«, »diatonischen« und »chromatischen« Halbtöne; diese entsprechen (ungefähr) dem $\frac{1}{8}$ -, $\frac{2}{8}$ -, $\frac{3}{8}$ - und $\frac{4}{8}$ -Ton. Der Grund für diese Formulierung mag gewesen sein, die schwer nachvollziehbaren Zahlenverhältnisse der kleinen Intervalle durch leicht begreifbare Fünftel-Töne und ihre Kombinationen zu ersetzen, wobei die Intervalle der $\frac{2}{8}$ - und $\frac{3}{8}$ -Töne (oder ihre Annäherungen) für die traditionellen kleinen und großen Halbtöne stehen und jene des $\frac{1}{8}$ - und $\frac{4}{8}$ -Tons verwendet wurden, wenn »vertretbare« Dissonanzen schrittweise zu Konsonanzen führen.

Kommentar • Der Einfluss des *Lucidarium* auf die italienische Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance war immens. Eine der 18 Abschriften, die es überliefern, wurde von Franchino Gaffurio angefertigt, dem führenden Musiktheoretiker in der Frühzeit des Buchdruckes. Er übernahm einiges davon in seine *Practica musice* (Mailand 1496). Zwei Zusammenfassungen aus dem *Lucidarium*, die sich mit Modaltheorie befassen, entwickelten eigenständige Manuskripttraditionen, eine ist in sechs Abschriften überliefert, die andere in drei. Auszüge aus dem *Lucidarium* – einige in italienischer Übersetzung – die sich mit Modus, Chromatik, Stimmung oder Zahlenverhältnissen befassen, wurden in acht weiteren Abschriften dokumentiert (Herlinger 2013). Prosdocimus de Beldemandis prius Marchetus' Modaltheorie, widmete jedoch einen ganzen Traktat der Widerlegung seiner Teilung des Ganztons. Johannes Tinctoris hingegen übernahm Definitionen von Marchetus' Diesis und Halbtönen in sein *Diffinitorium* (vor 1475, gedruckt: Treviso 1495), und Bonaventura da Brescia lobte in seiner *Brevis compilatio* (1489) Marchetus' Teilung des Ganztons als »leicht und klar«. Marchetus galt später als erster Theoretiker seit der Antike, der die Teilung des Ganztons in gleiche Teile konzipierte.

Marchetus' Teilung des Ganztons und seine Beispiele für Chromatik weckten im 18. Jahrhundert das Interesse der Historiker Giovanni Battista Martini, Martin Gerbert und Charles Burney; Burney sah in Marchetus' chromatischen Fortschreitungen die Vorboten der harmonischen Idiome des 18. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert bezeichnete Hugo Riemann Marchetus' Chromatik als einen Meilenstein auf dem Weg zur modernen Tonalität. Im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts erkannte die Wissenschaft zu-

nehmend Marchetus' Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Modaltheorie im cantus planus (Atkinson 2009, S. 245–254) und der Polyphonie der Renaissance (Wiering 2001). Seine Chromatik-Beispiele stellten für die Herausgeber von Musik des 14. und 15. Jahrhunderts wertvolle Hinweise für die Applikation von redaktionellen Vorzeichen dar, und auch seine Teilung des Ganztons schlug sich in der Aufführungspraxis alter Musik nieder, indem Ausführende versuchten, in der Erhöhung der Leittöne seinen Prinzipien zu folgen.

Literatur F. Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, N.Y. 2001 • C. M. Atkinson, *The Critical Nexus. Tone-system, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxd. 2009 • J. Herlinger, *L'influsso di Marchetto. Prove manoscritte*, in: *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Bd. III: *Antologia di contributi filologici*, hrsg. von M. Caraci Vela, Lucca 2013, 201–228

Jan Herlinger

Friedrich Wilhelm Marpurg Abhandlung von der Fuge

Lebensdaten: 1718–1795

Titel: Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1753 (Bd. 1), 1754 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [8], XVI, 192, 62 S. (Bd. 1), [8], XXX, 147, 60 S. (Bd. 2), dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: neu bearb. und vermehrt von S. Sechter, Wien [1843] • nach der dt. und frz. Original-Ausg. red. und hrsg. von S. W. Dehn, Leipzig 1858 • Nachdruck: Hildesheim 1970 • Übersetzungen: *Traité de la fugue et du contrepoint*, 2 Bde., übers. von F. W. Marpurg, Berlin 1756 und 1761, Paris 1801 • A. É. Choron, *Principes des composition des écoles d'Italie*, Paris 1809 [beinhaltet ins Französische übers. Ausschnitte von Marpurgs Text] • Digitalisat: BSB

Der in Berlin wirkende Musiker und Publizist Friedrich Wilhelm Marpurg war Vorreiter und zentraler Protagonist eines rationalen Musikdiskurses nach französischem Vorbild. Er brachte nicht allein drei große Periodika auf den Weg, sondern veröffentlichte auch binnen eines Jahrzehnts eine Reihe von Monographien (zwei Klavierschulen, Berlin 1750 und 1755; *Abhandlung von der Fuge*; *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin 1758; *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–1758). Letztere formieren »zusammen [...] eine ebenso umfassende wie planvolle Musiklehre, für die es [...] im 18. Jh. keine Parallele gibt« (Lütteken 2004, Sp. 1129). Seine zweibändige *Abhandlung von der Fuge* ist die erste Monographie über die Fuge überhaupt. Sie bietet keine problemorientierte Diskussion (wie bei Joseph Riepel) oder sukzessiv auf-

bauende Handleitung (wie etwa bei Johann Joseph Fux), sondern eine umfassende, regelhafte Dogmatik.

Im »Vorbericht« des 1. Bandes verwahrt Marpurg sich gegen eine wertende Entgegensetzung von galantem Stil (»Operncontrapunct«) und kontrapunktischer Schreibart (Bd. 1, S. II ff.): Beide seien »mit Mühe verknüpft« (Bd. 1, S. IV) und bedürften eines guten Geschmacks ebenso wie »Vorschriften« (Bd. 1, S. II). Die Fokussierung der Fuge verdankt sich (anders als etwa bei Franz Xaver Anton Murschhauser oder Meinrad Spieß) keiner konservativen Ästhetik, sondern dem Vorhaben, einen besonders geeigneten Bereich der traditionellen Lehre regelhaft zu systematisieren. Trotz der sich darin zeigenden Nähe zur Musiktheorie Jean-Philippe Rameaus hat diese inhaltlich kaum Spuren hinterlassen. Hauptsächlich fasst Marpurg die Lehre deutscher und italienischer Autoren des 16. bis 18. Jahrhunderts von einem modernen Standpunkt aus zusammen, wobei er für sich beansprucht, »Irthümer widerlegt, viele Sachen in ein helleres Licht gestellt, genauere Abtheilungen [...] gemacht« und »richtigere Erklärungen« gegeben zu haben (Bd. 1, S. V f.). Ein progressiver Zug ist die Ablösung der Fugentheorie von der Vokalphononie, die u. a. zur Bevorzugung der Klaviernotation führt.

Zum Inhalt • Der erste, Georg Philipp Telemann gewidmete Band umfasst acht als »Hauptstücke« bezeichnete Kapitel. Das 1. Kapitel (»Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt«) widmet sich zunächst grundlegenden Definitionen und Klassifizierungen. Sodann setzt Marpurg »fünf Stücke« fest, »die zur Charakteristik [der Fuge] gehören« (Bd. 1, §14, S. 17 f.): 1. Führer bzw. Hauptsatz (Dux), 2. Gefährte bzw. Nachsatz (Comes), 3. Wiederschlag (fugale Einsatzfolge), 4. Gegenharmonie (Kontrapunkt) und 5. Zwischenharmonie (Zwischenspiel). (Die Begriffe »Gegenharmonie« und »Zwischenharmonie« sind Eigenprägungen, deren letztere den Bezeichnungen bei Johann Mattheson [»Zwischen-Spiel«, vgl. *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 174] und Johann Adolph Scheibe [»Zwischensatz«, vgl. *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 467 und 477] nahesteht.) Die Kapitel 2–6 erläutern jeweils eines dieser fünf Hauptstücke; die Kapitel 7–8 handeln daran anknüpfend »Vom Contrapuncte überhaupt« und »Vom doppelten Contrapunct«. Der 2. Band trägt eine »Zuschrift an die wehrtesten Brüder Herrn Wilhelm Friedemann Bach [...] und Herrn Carl Philipp Emanuel Bach« (Bd. 2, S. [3]). Er befasst sich mit komplexeren Formen des Kontrapunktes, vom drei- und vierfachen Kontrapunkt (Kap. 1–2) über den zwei- bis vierstimmigen Kontrapunkt in der Gegenbewegung (Kap. 3) und den »rückgängigen« (kreibsgängigen) Kontrapunkt (Kap. 4) bis hin zur »Versetzung einer Composition in verschiedene Bewegungen und derselben Auflösung in verschiedene Con-

trapuncte« (Kap. 5). Zwei weitere Kapitel handeln »Vom Canon« sowie »Von der Singfuge und dem Singcanon«.

Marpurgs Definitionen arbeiten einem Verständnis der Fuge als eigenständige musikalische Gattung zu. Kleinräumige Imitationstechniken werden nicht mehr (wie seit dem 15. Jahrhundert) als Fuge/Fuga, sondern als Nachahmung/Imitatio (z. B. »verkehrte Nachahmung« bzw. »imitatio inaequalis motu«) bezeichnet; der Fugengriff bleibt dem Satzganzen bzw. dessen Typisierung vorbehalten (z. B. »Gegenfuge« bzw. »fuga contraria«). Dabei stützt sich die Bestimmung der Fuge nicht auf äußere Formmerkmale, sondern auf technische und prozedurale Charakteristika: Gerade das Fehlen einer »Eintheilung« in zwei oder mehrere »Clauseln oder Hauptabsätze« sei die Bedingung für eine »eigentliche« bzw. reguläre Fuge, die »vom Anfange bis zum Ende ohne abzusetzen, fortgehen« müsse (Bd. 1, §12, S. 17). Demgemäß bietet allein die Einrichtung der »charakteristischen Stücke [...] nach den ihnen eigenen Regeln« (ebd., §15, S. 18) fugengemäße Kriterien der Formbeschreibung und Typisierung.

Das 4. Kapitel »Vom Wiederschlage« bildet den Dreh- und Angelpunkt der Marpurg'schen Fugenlehre, zu dem sich die beiden anschließenden, dem vierten (Gegenharmonie) und fünften (Zwischenharmonie) Hauptstück gewidmeten Kapitel 5–6 wie nachgestellte Exkurse verhalten. Bezeichnete der Terminus »Repercussa« (seit Johann Andreas Herbst auch eingedeutscht als »Wiederschlag«) ursprünglich die der Finalis gegenüberstehende melodische Spannungsebene eines Modus und im Anschluss daran die Tonordnung im Verhältnis von Dux und Comes (etwa bei Johann Gottfried Walther im *Musicalischen Lexicon*, Leipzig 1732), so umfasst er bereits bei Scheibe (*Compendium musices theoretico-practicum*, Ms. um 1730, 7. Abschn., sowie *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 462 f.) die gesamte thematische Einsatzfolge einer Fuge. Marpurg definiert, daran anknüpfend, den Wiederschlag als die »Ordnung, in der ein »Fugensatz in den verschiedenen Stimmen erscheinen soll« (Bd. 1, §1, S. 93), doch umfasst seine Darstellung letztlich die gesamte harmonische und formale Anlage einer Fuge. So ist der Ausweichordnung und den Tonschlüssen jeweils ein eigener Abschnitt innerhalb des Kapitels »Vom Wiederschlage« gewidmet. Im Abschnitt »Von dem Verfolg eines Fugensatzes« (Bd. 1, S. 113–146) schließlich wird eine größere Zahl einfacher Fugen und Doppelfugen (unter welche Marpurg im Anschluss an Mattheson auch Fugen mit bloß beibehaltenem Kontrapunkt zählt) ausführlicher analysiert, vier davon vollständig (darunter BWV 851).

Die Ausweichordnung (»Von der Tonwechselung«, ebd., S. 99–104) thematisiert Marpurg in Zusammenhang mit der »Versetzung des Fugensatzes in andere Töne« (Bd. 1,

§8, S. 98). Sie deckt sich im Wesentlichen mit derjenigen anderer deutschsprachiger Autoren (etwa Mattheson, Scheibe und Gottfried Heinrich Stölzel), die sich ebenfalls auf die modernen Dur- und Molltonarten beziehen. (Den »alten Tonarten« widmet Marpurg lediglich eine einseitige Auflistung.) Schwierigkeiten, die Gestaltung einer ganzen Fuge über deren thematische Disposition hinaus regelhaft zu erfassen, zeigen sich insbesondere im Hinblick auf die Tonschlüsse und die Zwischenharmonien. So erfolgt die weitgehend traditionelle Diskussion der Tonschlüsse (Bd. 1, S. 105–113) und des Klauseltauschs (»umgekehrte Tonschlüsse«) ohne regelhaften Zusammenhang mit dem Wiederschlag. Zwar deutet Marpurg eine formbildende Rolle der Kadenz an: Das »Verbot der Ruhestellen« sei lediglich »in Ansehung aller Stimmen zugleich zu verstehen«; es sei »gar nicht erfo[r]dert, daß [...] sich nirgends ein Zeichen des Unterschieds der Theile finde« (Bd. 1, S. 122). Gleichwohl erläutert er das Verhältnis zwischen der thematischen Disposition und den Ruhestellen rein kasuistisch. Erst recht gilt dies für die Zwischenharmonien, zu deren regelhafter Gestaltung und dessen formbildendem Gebrauch nur spärliche Hinweise gegeben werden.

Marpurgs Notenbeispiele implizieren eine umfassende Lehre des modellbasierten Kontrapunkts, die sich im Textteil kaum niederschlägt. So fordert Marpurg, der »Gesang eines Führers« müsse »so beschaffen seyn, daß allerhand harmonische Figuren [satztechnische Modelle] und Rückungen [Synkopen bzw. Vorhalte] dagegen angebracht werden können« (Bd. 1, §5, S. 29). Sein Rat, man möge »sich bei Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen« vorstellen (ebd.), weist auf ein Verständnis des Themas als melodischer Extrakt eines mehrstimmigen Satzes hin. Insbesondere die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkt steht in der Tradition einer modellbasierten Kombinatorik, was sich in einer didaktisch motivierten Häufung sequenzieller Fakturen zeigt. Den Kontrapunkt in der Dezime und Duodezime führt Marpurg (wie schon Andreas Werckmeister in der *Harmonologia musica*, Frankfurt a. M. 1702) vielfach auf Anlagerungen an zweistimmige sequenzielle Gerüstsätze und die durch sie entstehenden neuen Konstellationen zwischen Stimmenpaaren zurück: »Indessen ist es am leichtesten, wenn man [...] Terzen entweder über die höchste oder über die tiefste Stimme hinzuthut« (Bd. 2, S. 10).

Kommentar • Neben der Kontrapunktlehre Giovanni Battista Martinis prägte v. a. die Marpurg'sche *Abhandlung* die Fugenlehre des 19. Jahrhunderts. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in den Neueditionen von Simon Sechter (Wien [1843], mit einer Analyse von Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie in C-Dur KV 551 im Anhang) und Siegfried Wilhelm Dehn (Leipzig 1858). Noch Robert Schumann

bildete sich ab 1831/32 an Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* weiter, wie Eintragungen in seinem Handexemplar belegen. Eine Übersetzung ins Französische von Marpurgs eigener Hand (*Traité de la fugue et du contrepoint*, Berlin 1756–1761) begründete eine eigenständige französischsprachige Marpurg-Rezeption. Georg Albrechtsbergers *Anweisung zur Composition* (Leipzig 1790) suchte den Fux'schen Gattungskontrapunkt und die Marpurg'sche Fugenlehre zusammenzuführen.

Angesichts einer Vielzahl von Beispielen unterschiedlichster Provenienz, die »the tradition of the Renaissance with the Rococo« (Mann 1958, S. 57) verbinden, scheint die gängige Einschätzung, Marpurgs Lehrbuch sei auf den ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* hin zugeschnitten, primär dem ideologischen Selbstanspruch und der Wirkungsgeschichte der *Abhandlung* geschuldet. Schon Johann Philipp Kirnberger kritisierte, Marpurgs Lehre werde der Vielfältigkeit Bach'scher Fugen nicht gerecht (vgl. Heinemann 1997, S. 114–119). Zudem bleiben zentrale Aspekte der Fugenkunst Bachs wie die Anlehnung an Suitensatz- und Ritornellformen sowie die Rolle der Fortspinnungstechnik unreflektiert.

Marpurgs Gleichsetzung von Fuge und »fugal procedure« (Mann 1965, S. 56) zeichnet mitverantwortlich für die Vorstellung, die Fuge sei eine Form, die aus einer tonal geordneten Abfolge von Durchführungen und Zwischenspielen besteht. Indessen postuliert Marpurg keine statischen Formmodelle. Seine Darstellung bleibt im Hinblick auf größere Zusammenhänge einer Kasuistik verhaftet, die es erlaubt, die charakteristischen fünf Hauptstücke der Fuge als ein »Ensemble von Techniken« (Dahlhaus 2002 [1984], S. 407) zu verstehen, das unterschiedlichen Formen zuarbeiten kann.

Literatur A. Mann, *The Study of Fugue*, New Brunswick 1958 • C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 1: *Grundzüge einer Systematik* (= GMth 10), Dst. 1984 • M. Heinemann, *Paradigma Fuge. Bach und das Erbe des Kontrapunkts*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von dems. und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, 105–189 • L. Lütteken, *Art. Marpurg, Friedrich Wilhelm*, in: *MGG2P* 11 (2004), 1125–1131

Folker Froebe

Friedrich Wilhelm Marpurg Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition

Lebensdaten: 1718–1795

Titel: Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1755 (Tl. 1), 1757 (Tl. 2), 1758 (Tl. 3), 1760 (Anh.)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 314 S. (alle Tle.), zusätzlich: [10], [8] S. (Tl. 1), [8], [9] S. (Tl. 2), [6], [7], [12] S. (Tl. 3), [2], [8] S. (Anh.), dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1974 • Übersetzungen: *Principes des composition des écoles d'Italie*, übs. von A. É. Choron, Paris 1809 [beinhaltet ins Französische übs. Ausschnitte von Marpurgs Text] • *Marpurg's Thoroughbass and Composition Handbook. A Narrative Translation and Critical Study*, übs. von D. A. Sheldon, Stuyvesant, N.Y. 1989 • Digitalisat: BSB

Während seines Paris-Aufenthalts (um 1746) war Friedrich Wilhelm Marpurg in näheren Kontakt zur französischen Aufklärung und Musiktheorie gekommen. Seine Übersetzung von Jean-Baptiste le Rond d'Alemberts 1752 erschienener Zusammenfassung der Lehre Jean Philippe Rameaus (*Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, Leipzig 1757) begründete eine eigenständige deutschsprachige Rameau-Rezeption, deren weitere Richtung er u. a. durch sein *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* mitbestimmte. Letzteres versteht sich als umfassende »Grammatik der Setzkunst«, Tl. 1, »Vorbericht«, S. [8]), die den systematischen Geist des französischen Musikdiskurses und die lebendige Lehrtradition des deutschsprachigen Raums in einer rationalen Lehrdogmatik zusammenzuführen sucht.

Übereinstimmungen der Marpurg'schen Akkordlehre mit jener Rameaus betreffen den Akkordaufbau aus Terzen, das Verständnis der Septime als »die Quelle aller Dissonanzen« und die Annahme zweier »Grundaccorde«, nämlich Dreiklang und Septakkord (S. 24). Das Prinzip der Terzenschichtung erweitert Marpurg durch die Unterlegung weiterer Terzen bis zum »Terzdecimenaccord« (S. 25). Im Hinblick auf satztechnische Fragen lässt Marpurg, an Johann David Heinichen (*Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728) und Georg Andreas Sorge (*Vorgemach der musicalischen Composition*, 3 Tle., Lobenstein [1745–1747]) anknüpfend, die traditionelle Kompositionslehre in einem erweiterten Generalbassbegriff aufgehen. Ein aufklärerischer Impetus zeigt sich in Marpurgs Anliegen, zwischen »Practikern« und »Musikgelehrten« zu vermitteln (Tl. 1, »Vorbericht«, S. [7]), seinem Beharren auf »vernünftigen Gründen« (ebd., S. [8]) und in der Ansprache von »Anfängern« (S. 1).

Zum Inhalt • Marpurgs Lehrschrift besteht aus einer dem 1. Teil vorangestellten, nur elf Seiten umfassenden Propädeutik (»Kurzer Begriff der Lehre vom Generalbaß für Anfänger«), den drei Hauptteilen mit jeweils angehängten Notentafeln und einem dem 3. Teil beigegebenen Register sowie einem »Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition; worinnen, zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge und

Septimenaccorde, Probeexempel vorgeleget werden, und hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß, gezeiget wird«.

Der 1., Johann Mattheson gewidmete Teil beinhaltet eine Akkord- (Abschn. 1, S. 22–48) und eine Klangfortschreitungslehre (Abschn. 2, S. 49–70). Auf eine kurze Darlegung der »consonirenden Sätze«, d. h. der »eigentlichen« und »uneigentlichen« (verminderten, hartverminderten und übermäßigen) Dreiklänge und ihrer »Verkehrungen« (§1, S. 27–30), folgen Erläuterungen zu den »dissonirenden Sätzen« (§2, S. 30–48). Marpurg zeigt, wie man Septakkorde (»einfache dissonirende Sätze«, S. 30) »mit einem und mit mehrern unterwärts zugefügten Intervallen vermehren, und sie dadurch zu Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorden« machen könne (»zusammengesetzte dissonirende Sätze«, S. 33). Anknüpfend an Sorges Herleitung bestimmter Nonenakkorde aus der Mischung zweier Septakkorde (S. 33 f., vgl. Sorge, *Vorgemach*, Tl. 3, S. 391, §12), werden diese »Nebengrundaccorde« als »zusammengeschobne Septimenaccorde« verstanden: »Der Nonenaccord nemlich besteht aus zwey Septimenaccorden, der Undecimenaccord aus dreyen, der Terzdecimenaccord aus viere[n]« (S. 25 f.). Die Bestimmung der jeweiligen Akkordidentität erfolgt rein vertikal, d. h. unabhängig von Verhalten und Kontext sowie im Falle der zusammengesetzten Septakkorde auch ohne Angabe eines maßgeblichen Fundamenttons. Mit dem Interesse am Bau des Einzelklangs verbindet sich ein spekulativer Zug: »Es wäre vielleicht nicht unmöglich, alle zwölf halben Töne der Musik in einem einzigen Satze [Marpurgs Terminus für Akkord] dem Auge vorzustellen. [...] Allein, [...] würde ein gesundes und an die Regeln der guten Fortschreitung gewöhntes Ohr damit zufrieden seyn?« (S. 46).

Bereits die Überschrift des 2. Abschnitts »Von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen« (S. 49–70) zeigt, dass Marpurg Akkorde im satztechnischen Zusammenhang als Intervallkomplexe versteht, die es im Hinblick auf konkrete kontrapunktische Konfigurationen zu diskutieren gilt. Umgekehrt sollen alle möglichen Zusammenklänge, die Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen enthalten, auf terzgeschichtete Akkorde bzw. deren Alterationen, Verkürzungen (worunter Marpurg Auslassungen höherer Akkordtöne, nicht jedoch des Grundtons versteht) und »Verkehrungen« rückführbar sein, ohne dass zwischen wesentlichen und zufälligen Dissonanzen unterschieden würde: Für Marpurg stellen »die kontrapunktische (satztechnische) und die harmonische Interpretation [von Zusammenklängen] keine Alternative, sondern zwei Seiten derselben Sache« dar (Dahlhaus 2002, S. 487). Während bei Rameau die mit der (quasi-kadenziellen) Fundament-

fortschreitung verbundene Stimmführungsmatrix a priori regulierend und begrenzend wirkt, nimmt Marpurgs »Resolutionslehre« (vgl. Holtmeier 2010, S. 294–337) die Gesamtheit aller praktikablen »Accorde« und »Harmonien« (d. h. Fortschreitungen bzw. Auflösungen von Intervallen und Akkorden) in den Blick.

Im 2., Carl Heinrich Graun gewidmeten Teil (S. 71–205), der mit einer »Fortsetzung des II. Abschnitts von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen« eröffnet, thematisiert Marpurg erstmals das Verhältnis zwischen »Grundbässen« mit »fallenden Quinten und steigenden Quarten« (S. 91) und »versetzten Bässen«, die »aus dem Grundbasse entspringen« (z. B. S. 97). Dabei bildet die Fortschreitung des Grundbasses nicht die systematische Voraussetzung der Harmonieverbindung, sondern zum einen (als reale Bassstimme) das Resultat einer kontrapunktischen Fundierung der sich auflösenden Dissonanzen, zum anderen (als Analyseinstrument) eine Möglichkeit, die auf versetzten Bässen (also kontrapunktischem Stimmentausch) beruhenden vertikalen Akkordumkehrungen auf ihre Grundformen zurückzuführen. Rameaus Gedanke, die horizontale Fundamentfortschreitung (in Quinten oder Terzen) folge den Prinzipien vertikaler Harmoniebildung und gehe aus derselben mathematisch fundierten Ordnung des Tonsystems hervor wie jene, spielt in Marpurgs Theorie keine Rolle (vgl. Waldura 2002, S. 378). Dementsprechend verwirft Marpurg die »Meinung« Rameaus, dass »die Harmonie vor der Melodie vorher« gehe, da vielmehr »beyde Stücke [...] zu gleicher Zeit« entstünden bzw. »concipiret« würden (S. 22 f.).

Die Absätze 2 und 3 besprechen die »Fortschreitung der Pseudoconsonanzen, der Pseudodissonanzen und der Dissonanzen an sich« (S. 78). Der von Sorge (*Vorgemach*, Tl. 2, S. 124 f., §6) übernommene (erstmalig bei Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 128, gebrauchte) Begriff der »Pseudoconsonanz« bezeichnet »ein an sich dissonirendes Intervall, womit aber in gewissen Vorfällen als mit einer Consonanz umgegangen wird, z. E. die falsche Quinte« (S. 79). Er erlaubt es, verminderte und übermäßige Dreiklangstöne (d. h. Quinten und Terzen samt ihren Verkehrungen) in einem System hierarchisch abgestufter Consonanzen zu verorten (vgl. Holtmeier 2010, S. 206). Als »Pseudodissonanzen« bezeichnet Marpurg Töne, die sich gegenüber einer anderen Stimme dissonant verhalten, jedoch »gegen den Baß vollkommen consoniren«, etwa »die vollkommne Quinte in dem Sextquintenaccord, die kleine und grosse Terz in dem Quartterzenaccord« (S. 78).

Des Weiteren handelt Marpurg von den satztechnischen Freiheiten des theatralischen und galanten Stils, namentlich »der Aufhaltung, Zertheilung, Versetzung der Harmonie, Verwechslung der Stimmen und Versteckung

der Auflösung« (S. 145–150) und »dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen« (S. 151–160) sowie von »der Verdoppelung der Intervallen« (Abschn. 3, S. 160–190) und »der Bezeichnung der Accorde im Generalbasse« (Abschn. 4, S. 190–205).

Der 3., widmungslose Teil (S. 207–272) bespricht Fragen »der Composition mit zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen«. Auf den einleitenden 5. Abschnitt »Von dem vielstimmigen Satze überhaupt« folgen knapp gefasste »Regeln und Anmerkungen« zur Composition für verschiedene Besetzungen (»Vocal, oder Instrumental«), Schreibarten (»gebunden oder ungebunden«) und Stimmzahlen (Abschn. 6, S. 215–223), wobei cursorisch Ambitus (§2), melodische Bewegungsarten (§3 f.), schwierige Intervalle (§5), Affekt (§6), Stimmkreuzungen (§7 f.), Nachahmungen, Ausweichungen, Pausen und Synkopen (§14–18), Zäsuren (§19–26) sowie das Metrum (Klangfuß) und der Rhythmus der Taktgruppen (Zweier, Dreier usw.) angesprochen werden (§27–33).

Die Abschnitte 7–14 behandeln, einer vordergründigen Systematik zunehmender Stimmzahlen folgend, den zwei- bis neunstimmigen Satz. Insbesondere die Abschnitte 7 und 8 zum zwei- und dreistimmigen Satz widmen sich der Kontrapunktierung gegebener »Subjecte« in verschiedenen rhythmischen Konstellationen bzw. »Gatungen« sowie verschiedenen Figurationstechniken. Die beigefügten Notentafeln geben instruktive Beispiele des modellbasierten Kontrapunkts, darunter auch zahlreiche auf Vorhaltsverkettung beruhende »Harmonien«.

Der »Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition« (S. 273–341) eröffnet mit vierstimmigen »Probeexemplen« zu Dreiklängen (Kap. 1) und Septakkorden (Kap. 2). Die weiterführenden Kapitel zum »doppelten Contrapunct« (Kap. 3 und 4), zur »canonischen Nachahmung« (Kap. 5) und zur »Verfertigung einer Fuge« (Kap. 6) fassen den in Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753/54) dargebotenen Stoff in knapperer Form zusammen.

Kommentar • Die Selbstdarstellung Marpurgs (insbesondere in der publizistisch ausgetragenen Kontroverse mit Sorge, vgl. Holtmeier 2010, S. 337–347) und die wirkungsgeschichtliche Dominanz der Rameauschen Lehre führten zu dem gängigen Missverständnis, bei Marpurgs Theorie handle es sich um eine bloße »Resorption der [...] Ideen Rameaus« (H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Berlin ²1921, S. 496). Tatsächlich hat Marpurg maßgebliche Konzepte Rameaus (»basse fondamentale«, »sixte ajoutée«, »double emploi« usw.) entweder verworfen oder (wie im Falle der »Supposition«) uminterpretiert. Erst in jüngster Zeit wurde die Eigenständigkeit einer deutschsprachigen, von Heinichen über Sorge

bis hin zu Marburg reichenden Theorietradition wieder-erkannt (vgl. Holtmeier 2010). Vor dem Hintergrund der im deutschsprachigen Raum vorherrschenden Lehre (u. a. Andreas Werckmeister, Johann Gottfried Walther, Franz Xaver Anton Murschhauser und Meinrad Spiess), der zufolge »die Resolutio der Secunden und Septimen nichts anders sind als Clausulæ formales und Cadentien« (Werckmeister, *Harmonologia Musica*, Frankfurt a. M. 1702, S. 49, §89), mag Rameaus Versuch, »den gesamten musikalischen Verlauf als eine Folge von Kadenzten darzustellen«, auf progressive Autoren wie Heinichen, Scheibe und Marburg »nicht wie eine revolutionäre Tat gewirkt haben, sondern wie ein hartnäckiges Insistieren auf einem tradierten Denken, von dem man sich selbst gerade zu befreien suchte« (Holtmeier 2010, S. 284). Demnach zeugt das Fehlen sowohl einer Kadenzlehre als auch einer eigentlichen Fundamentschritttheorie in Marburgs *Handbuch* von einer bewussten Zurückweisung des kadenziellen Paradigmas (vgl. Waldura 2002, S. 451) zugunsten einer Ausdifferenzierung der Resolutionslehre, innerhalb derer die Kadenz nur einen, wenn auch typischen Spezialfall der Klangfortschreitung darstellt.

In der frankophonen Musiktheorie und -forschung des 19. Jahrhunderts wurde die »Méthode Marpourg« bzw. das »Système de Marburg« als Alternativmodell zur ramistischen Harmonielehre gerühmt (insbesondere in Alexandre Étienne Chorons *Principes de composition*, Paris 1808, sowie bei François-Joseph Fétis; vgl. Holtmeier 2010, bes. S. 160). Die wirkmächtige Wiener Harmonielehre des 19. Jahrhunderts (insbesondere Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853/54) hingegen fand ihre Anknüpfungspunkte weniger bei Marburg als vielmehr in Johann Philipp Kirnbergers vereinfachender Popularisierung der Fundamentschritttheorie Rameaus, mit der Marburg sich in seinem, dem *Versuch über die musikalische Temperatur* (Breslau 1776) beigegebenen »Anhang über den Rameau- und Kirnberger'schen Grundbaß« kritisch auseinandersetzte.

Literatur E. Bieder, Über Friedrich Wilhelm Marburgs System der Harmonie, des Contrapuncts und der Temperatur, Diss. Friedrich-Wilhelm Universität, Bln. 1923 • C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Tl. 1: Grundzüge einer Systematik (= GMth 10), Dst. 1984 • M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hdh. 2002 • L. Holtmeier, Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Diss. TU Berlin, 2010, Hdh. 2016

Folker Froebe

Adolf Bernhard Marx Kompositionslehre

Lebensdaten: 1795–1866

Titel: Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1837–1847

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 455 S. (Bd. 1), XVI, 583 S. (Bd. 2), XIV, 594 S. (Bd. 3), XIV, 594, 30 S. (Bd. 4), dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Bd. 1: Leipzig ²1841, ³1846, ⁴1852, ⁵1858, ⁶1863 und öfter • Bd. 2: Leipzig ²1842, ³1847, ⁴1856, ⁵1864 und öfter • Bd. 3: Leipzig ²1848, ³1857, ⁴1868, ⁵1879 • Bd. 4: Leipzig ²1851, ³1860, ⁴1871, ⁵1888 • Übersetzungen: Theory and Practice of Musical Composition, übs. von H. Saroni, New York 1851 [der 3. Aufl. von Bd. 1] • The School of Musical Composition. Practical and Theoretical, übs. von A. Wehrhan, New York 1852 [der 4. Aufl. von Bd. 1] • Musical Form in the Age of Beethoven, übs. von S. Burnham, Cambridge 1997 [Ausschnitte aus Bd. 1 und 3]

Die musikalische Begabung des 1795 in Halle geborenen Adolf Bernhard Marx machte sich schon in jungen Jahren bemerkbar. Er nahm zunächst Kontrapunktunterricht bei Daniel Gottlob Türk und bildete sich später autodidaktisch in Musik fort. Erst nach Abschluss seiner Berufsausbildung zum Juristen und seinem Umzug 1821 nach Berlin konnte er sich hauptberuflich dem Komponieren, dem Unterrichten und der Musikschriftstellerei widmen. Von 1824 bis 1830 war er Herausgeber der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, für die er eine Vielzahl von Artikeln verfasste und in der er als ein wegweisender Verfechter von Beethovens Musik auftrat. 1830 trat er das Amt eines Professors für Musik an der Berliner Universität an. Marx war ein außerordentlich produktiver Autor und veröffentlichte zu Lebzeiten viele, teils sehr umfangreiche Werke über ein breitgefächertes Themengebiet. Neben der *Kompositionslehre* gehörten zu den Büchern, die große Verbreitung fanden, sein zweibändiges Werk *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen* (Berlin 1859) und seine *Allgemeine Musiklehre* (Leipzig 1839).

Die *Kompositionslehre* ist nicht nur deshalb Marx' Magnum Opus, weil es mit seinen vier jeweils 600 Seiten langen Bänden das umfangreichste ist, sondern auch, weil er sich sein ganzes Leben hindurch damit beschäftigte. Die Erstausgaben der einzelnen Bände erschienen zwischen 1837 und 1847, doch neue Auflagen wurden regelmäßig veröffentlicht, einige mit größeren Ergänzungen, Revisionen und strukturellen Veränderungen. Aus seiner Herangehensweise an neue Auflagen wird deutlich, dass Marx alle vier Bände als ein einziges zusammenhängendes Projekt betrachtete: Nachdem die erste Auflage von Band 3 veröffentlicht worden war, wurde Band 1 in wesentlichen Teilen überarbeitet, um den späteren Teilen des Traktats eine stabilere Grundlage zu verleihen.

Als Ausgangspunkt für den Text dienten Marx' Universitätsvorträge für einen zweijährigen Kompositionskurs

(vgl. Vorw. zum 1. Bd., Marx 1837, S. IX). Mit der Veröffentlichung wollte Marx nicht nur jenen, die seine Vorträge besuchten, einen Text zur Verfügung stellen, sondern auch jenen eine Anleitung bieten, die sich das kompositorische Handwerk im Selbststudium oder mit Privatlehrern anzueignen gedachten.

Zum Inhalt • Die ersten beiden Bände der Kompositionslehre befassen sich mit dem, was Marx »reine« (1841, Bd. 1, S. 5), also nicht instrumentgebundene Komposition nennt, während die zwei folgenden Bände dem »angewandten« idiomatischen Komponieren für bestimmte Instrumente gewidmet sind (Klavier, Stimme, Bläser usw.).

Band 1 deckt den elementaren Tonsatz ab: einstimmige Tonreihen, dann zweistimmigen und später vierstimmigen Satz. Von Beginn an baut Marx seine Ausführungen auf zwei Grundideen auf, die durch alle vier Bände hindurch eine Schlüsselstellung in seiner Theorie einnehmen. Die erste ist, dass Musik im Ruhezustand beginnt, dann in eine Phase der Bewegung kommt und schließlich wieder in eine Ruheposition zurückkehrt: Marx' erstes Beispiel hierfür ist die (zunächst auf-, dann absteigende) Durtonleiter, bei der die Tonika an jedem Ende die zwei Ruhepunkte repräsentiert, während der Ablauf der Tonleiter Bewegung ist. Das zweite Konzept beinhaltet die Unterscheidung zweier grundsätzlicher Arten der Konstruktion, den »Satz« und den »Gang«. »Eine in Hinsicht des Toninhalts sowohl, als des Rhythmus befriedigend abgeschlossene Melodie nennen wir Satz« (1841, Bd. 1, S. 27), während der Gang eine bewegungsorientierte Passage ist, der das Abschließende fehlt. Danach baut Marx sein Beispiel der Durtonleiter weiter aus, indem er argumentiert, dass eine aufsteigende Tonreihe zwar zu ihrem Ruhepunkt auf der Tonika zurückkehrt, aber »einseitig« sei (1841, Bd. 1, S. 28), da sie nur aufsteigt. Folgerichtig verknüpft er die aufsteigende Reihe (»Satz«) mit einer komplementären absteigenden Reihe (»Gegensatz«): Das Ergebnis ist eine Periode, bestehend aus einem aufsteigenden »Vordersatz« und einem absteigenden »Nachsatz« (ebd.).

Dies sind die Kerngedanken, aus denen Marx eine expansive, flexible und komplexe Herangehensweise an die Form entwickelt. Die gesamte Kompositionslehre folgt in ihrer Methodik diesem Muster, wobei die Fortsetzung jeweils dadurch motiviert wird, dass bei der Interpretation eines bestimmten Sachverhalts Unstimmigkeiten auftreten, denen nur durch den Erwerb eines höheren Wissensstandes beizukommen ist. Das lässt sich am Beispiel der zweiteiligen Periode zeigen, die die einfachste Konstruktion dessen darstellt, was Marx »Liedsatz« nennt. Zwei Teilen mangelt es jedoch an Abwechslung und Umfang. Diese Elemente sind erst durch dreiteilige »Liedsätze« gegeben, in denen die äußeren zwei Perioden als

Abschnitte der Ruhe fungieren, während die kontrastierende Mittelperiode Bewegung darstellt:

Ruhe		Bewegung		Ruhe	
Periode		Periode		Periode	
VS	NS	VS	NS	VS	NS

Band 1 beschäftigt sich auch mit elementarer Harmonielehre, beginnend mit einfachen zweistimmigen Figuren, die sich von der Tonika zur Dominante und wieder zurück bewegen. Selbst hier bezieht sich Marx auf die von ihm gelegten Grundlagen. Die Tonika stellt wie zuvor einen Ruhepunkt dar, während die Dominante Bewegung repräsentiert. In seinen frühen Beispielen fungiert sie auch als Halbkadenz an der Nahtstelle zwischen Vordersatz und Nachsatz, sodass eine Kombination beider Prinzipien bereits selbst die elementarsten formalen Konstruktionen verstärkt. Anschließend nimmt sich Marx vierstimmige Harmonie vor, Modulation in fremde Tonarten und schließlich Kirchentonarten.

In Band 2 setzt Marx seine Erörterung der Form fort, indem er näher auf periodische Formen (im Wesentlichen einfache sowie zwei- und dreiteilige Liedform) sowie periodisch gebaute Themen eingeht. Im ersten Teil dieses Bandes beleuchtet er mehrere Möglichkeiten, die Periode sowohl durch die Hinzufügung von Material am Ende (Schlussformeln) als auch durch die Eingliederung von Taktgruppen im Inneren zu erweitern. Er befasst sich zunächst mit Musik, die aus Melodie und Begleitung besteht, und geht dann zu polyphonen Formen über, in denen alle Stimmen gleichberechtigt teilnehmen. Dabei behandelt er zunächst Fugen und anschließend andere imitatorische Formen wie Kanon und mehrfachen Kontrapunkt.

Im 3. Band, der sich mit dem »angewandten« Komponieren beschäftigt, zunächst für Klavier und anschließend für die Stimme, erreicht Marx' Formtheorie ihren höchsten Ausdruck: Beginnend mit der »Liedform« schreitet der Lernende durch zunehmend komplexere und großformatigere Formen voran – bspw. unterscheidet Marx fünf Rondoformen –, die schließlich in der Sonatenform gipfeln, dem Konzept, für das Marx heute in erster Linie bekannt ist. Seine Sonatenform, Endpunkt dieser Abfolge, ist die komplexeste Ausgestaltung der Prinzipien, die er von den ersten Seiten des 1. Bandes an allmählich entwickelt hat. Der restliche Teil des 3. Bandes befasst sich mit den Besonderheiten des Komponierens für die Stimme: dem Wesen des Rezitativs und dem Umgang mit Text sowohl für Solostimme als auch für Chor.

Der letzte Band hat in erster Linie den Orchestersatz bzw. die Orchestrierung zum Inhalt. Zunächst behandelt Marx die Orgel, dann die Blechbläser und schließlich die

Holzbläser. Es folgen die Streicher, dann das volle Orchester, und die letzten Abschnitte sind dem Komponieren für Soloinstrumente bzw. Stimme mit Orchester gewidmet.

Kommentar • Abgesehen von seinem beachtlichen Umfang besticht Marx’ Text durch die schiere Kontinuität und Kohärenz in der Durchführung des Ansatzes. So wird etwa das Prinzip von »Ruhe-Bewegung-Ruhe« (²1841, Bd. 1, S. 23) zuerst mit einer Durtonleiter und dann mit einer Periode und einem Liedsatz umrissen; es gilt jedoch zugleich auf der Ebene des ruhigen Abschlusses des Satzes und der bewegungsorientierten Eigenschaft des Ganges. In einem größeren Maßstab untermauert dasselbe Prinzip die Exposition der Sonatenform wie auch die vollständige Form. Auf den Hauptsatz, einen Ruhepunkt, folgt ein kontrastierender Seitensatz, der Bewegung darstellt, und die Exposition endet mit einem Schlusssatz, der sie wieder zu einem Ruhepunkt bringt:

Ruhe	Bewegung	Ruhe
<i>Hauptsatz</i>	<i>Seitensatz</i>	<i>Schlusssatz</i>

Doch da die Exposition nicht zur Grundtonart zurückkehrt, ist dies nur ein Punkt relativer Ruhe, wonach die Durchführung beginnt. Diese wiederum ist ein erweiterter Teil der Form, die im Kern tonale Unruhe ist, und erst mit dem Wiedereintritt des Hauptsatzes in der Grundtonart kehrt die Form wieder zur Stabilität zurück. Hier trifft Marx’ Prinzip ein weiteres Mal zu, indem es die drei Säulen der Sonatenform beschreibt:

Ruhe	Bewegung	Ruhe
Exposition	Durchführung	Reprise
<i>Hauptsatz – Seitensatz – Schlusssatz</i>		
<i>(Ruhe – Bewegung – Ruhe)</i>		

Marx’ grundlegende Konzepte ermöglichten es ihm, eine Linie von einer schlichten aufsteigenden Tonleiter (Satz) zum ersten Thema einer Sinfonie (Satz) bis zum Satz eines vollständigen Werkes (auch Satz) zu ziehen.

So sehr Marx’ Denkfiguren in der *Kompositionslehre* in ihrer Konsequenz bestechend und neuartig gewesen sind, so sehr ist das Werk doch gleichzeitig in mehrfacher Weise fest in der (Berliner) Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts verankert: Es beruht – im Kontrapunktteil – auf der Lehre von Johann Philipp Kirnberger, wie sie etwa in den 1820er-Jahren Grundlage des Unterrichts des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy bei Carl Friedrich Zelter gewesen ist. Mit der Konzentration auf die Bach’sche Klavier- und Vokalmusik (*Matthäuspassion*) reflektiert sie zugleich die Wiederentdeckung und wachsende Bedeutung Bachs wie einen Historismus, der die Musikgeschichte in ihrer

vollen Breite zu entdecken beginnt. Daneben ist Marx Repräsentant (und Vorreiter) einer Beethoven-Rezeption, wie sie in Berlin schon seit den 1810er-Jahren v. a. durch Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in der Literatur und durch Aufführungen etwa der Streichquartette durch das Quartett unter der Leitung von Carl Möser gefördert wurde. Zudem erweist sich die Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels als wichtiger Anknüpfungspunkt, ist doch dessen Denken in Kategorien der Dialektik von These, Antithese (bei Marx etwa: Ruhe und Bewegung) und Synthese (Ausgleich auf höherer Ebene) eben auch für Marx prägend. Wie Marx in seiner Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Leipzig 1841) dargelegt hat, war schließlich auch die Pädagogik Adolph Diesterwegs von großer Bedeutung für die Konzeption der *Kompositionslehre*.

Die *Kompositionslehre* ist unangefochten Marx’ größter und einflussreichster Text (er wurde von zahlreichen Studenten, so auch von Komponisten wie Anton Bruckner, Sergei Prokofjew und Alban Berg während ihres Studiums benutzt), doch ihre Rezeption war nicht gradlinig. Dass sie zu seinen Lebzeiten geschätzt und geachtet war, lässt sich aus den vielen Auflagen und den zwei Übersetzungen ins Englische schließen. Ihr Einfluss setzte sich im frühen 20. Jahrhundert fort mit den von Hugo Riemann betreuten Neuauflagen von Band 1 und 2. Obwohl nach 1903 keine Auflagen mehr gedruckt wurden, wurde im weiteren Verlauf des Jahrhunderts das Gerüst der Sonatenform weiterhin als analytische Kategorie verwendet, wenngleich zunehmend nur noch in seiner rudimentärsten Form. Zum Skelett reduziert, fehlen dem Gerüst sowohl der ursprüngliche größere Zusammenhang als auch das Detail, die Nuance und Komplexität von Marx’ eigentlicher Theorie, sodass diese oft als unzureichend kritisiert und von vielen Wissenschaftlern als unflexibler formalistischer Ansatz verworfen wurde. Im späten 20. Jahrhundert wurden Marx’ theoretische Schriften dagegen wieder in einem positiveren Licht gesehen, hauptsächlich dank der Arbeiten von Carl Dahlhaus und Scott Burnham.

Literatur C. Dahlhaus, Formenlehre und Gattungstheorie bei A. B. Marx, in: Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag, hrsg. von G. Katzenberger, Tutzing 1978, 29–35 • W. Arlt, Zur Geschichte der Formenlehre und zur Beethovenanalyse im 19. Jahrhundert. Adolf Bernhard Marx, Z. 1979 • C. Dahlhaus, Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx, in: AfMw 41, 1984, 73–85 • S. Burnham, The Role of Sonata Form in A. B. Marx’s Theory of Form, in: JMT 33, 1989, 247–271 • P. Wood Uribe, A. B. Marx’s »Sonatenform«. Coming to Terms with Beethoven’s Rhetoric, in: JMT 55, 2011, 221–251 • Ders., What A. B. Marx’s Sonata Form Takes for Granted, in: Tijdschrift voor Muziktheorie / Dutch Journal of Music Theory 16, 2011, 72–80 • Ders., Form as Reasoned Freedom. Adolph Bernhard Marx’s Theoretical and Critical Writings in the Context of German Romantic Phi-

losophy, Diss. Princeton Univ. 2011 • L. Holtmeier, Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre, in: Musik & Ästhetik 63, 2012, 5–25

Patrick Wood Uribe

Charles Masson

Nouveau traité

Lebensdaten: tätig zwischen 1680 und 1700

Titel: Nouveau traité des règles pour la composition de la musique. Par lequel on apprend à faire facilement un Chant sur des Paroles; à composer à 2. 3. & 4. Parties; & c. Et à chiffrer la Basse-Continue, suivant l'usage des meilleurs Auteurs. Ouvrage tres utile à ceux qui joient de l'Orgue, du Clavessin, & du Théorbe (Neues Regelwerk für die musikalische Komposition. Durch welches man leicht lernt, Worte in Gesang zu bringen; zwei-, drei und vierstimmig zu komponieren; usw. Und den Generalbass nach dem Gebrauch der besten Autoren zu lesen. Ein Werk, das sehr nützlich ist für diejenigen, welche Orgel, Cembalo oder Theorbe spielen)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1699

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [8], 120, 7 S., frz.

Quellen / Drucke: Erstdruck: Paris 1697 • Neudrucke der 2. Aufl.: Paris 1700, 1701, 1705 • Amsterdam ca. 1708 • Paris 1738, 1755 • Nachdrucke: Nouveau traité, New York 1967 [Faksimile der 2. Aufl.] • Genf 1971 [Faksimile der Ausg. von 1705] • Digitalisat: BSB

Die spärlichen Angaben zu Charles Massons Leben stehen im Gegensatz zur Bedeutung seines Traktats, welcher als eines der meistgelesenen französischen Theoriewerke um 1700 mit für die Zeit ungewöhnlich zahlreichen Auflagen gilt. Die im Folgenden besprochene zweite Auflage stellt eine grundlegende Überarbeitung der ersten dar, wobei schon durch das »Nouveau« des Titels insbesondere die neueren inhaltlichen Aspekte deutlicher hervorgehoben wurden. Dazu gehört der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts aufgekommene Anspruch, auf die Praxis bezogene, leicht fassbare Kompositionsanleitungen zu schreiben. Besonders greifbar wird dieser in einer vereinfachten (da auf »majeur« und »mineur« reduzierten) Moduslehre, welche den Einstieg ins Komponieren erleichtern soll, in einer Neujustierung der Harmonielehre sowie in der auch durch Beispiele veranschaulichten Klassifizierung musikalischer Metrik. Symptomatisch für französische Traktate dieser Zeit ist, dass sie sich zwar inhaltlich ähneln, die Terminologie aber in vielen Fällen voneinander abweicht oder gar widersprüchlich ist. Masson scheint gewisse Begriffe absichtlich zu vermeiden, um Anfänger in der Komposition nicht zu verwirren. Trotz dieser vermeintlichen Vereinfachungen legt Masson jedoch größten Wert darauf, die Bedeutung zu vermitteln, die für einen zu vertonenden Text oder für ein bestimmtes Instrumentalstück in der

Wahl eines adäquaten musikalischen Satzes und eines adäquaten Metrums liegt.

Zum Inhalt • Der Traktat besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil widmet sich zwar der grundlegenden Melodie- und Intervalllehre, doch werden hier bereits für Masson maßgebliche Aspekte deutlich: So umschreibt er mit »Intervalles« nicht nur sukzessive Abfolgen, sondern auch simultane (S.3). Letztere wiederum bekommen dadurch bereits eine »harmonische« Qualität, was Masson im weiteren Verlauf des Traktats bei der Ausweitung des Satzes auf die Drei- und Vierstimmigkeit aufgreifen kann. Er behandelt die gängigen Klauselbildungen, führt aber auch bereits konkrete Regeln zum Umgang mit einem Text an. Dazu – da ein wichtiger Bestandteil der Melodie – gehört auch die Einbeziehung der Mensur, der Masson eine bedeutende affektive Wirkung einräumt. Sie sei »l'ame de la musique« (»die Seele der Musik«) und mit ihrer »variété de ses mouvemens« (»Vielfalt ihrer Bewegungen«) könne sie differenziert »passions« (»Leidenschaften«) zum Ausdruck bringen (S.6). Masson unterscheidet zwei-, vier- und dreizeitige Taktarten (»à deux«, »à quatre«, »à trois temps«), welche er in einem Zusammenspiel von Tempo, Gewicht, Taktzeit, Bewegungscharakter, Notation und jeweiligem Mensurzeichen in sehr schwere, schwere, langsame, leichte, schnelle und sehr schnelle Bewegungen austariert, z. B. schwer: $\frac{3}{2}$; langsam: C; leicht: 2; schnell: 2; sehr schnell (»fort-vite«): $\frac{1}{4}$. Für den vierzeitigen Takt beschreibt Masson nur eine langsame (»lent«, C) und eine leichte, schnelle (»léger«, C) Variante. Dazu kommen die Taktarten $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{8}$. Zum besseren Verständnis verweist Masson auf bekannte Tänze, andere Kompositionsgattungen und konkrete Stücke (z. B. aus Opern von Jean-Baptiste Lully). Bedeutend ist, dass durch Massons Relation der Tempi der einzelnen Tänze zueinander ein wichtiger Hinweis für deren Aufführung gegeben ist.

Die Reduktion der Tonartenlehre auf die Tongeschlechter Dur und Moll legitimiert Masson einerseits dadurch, dass mit ihnen alle Kirchentöne (bis auf einige als »irreguliers« bezeichnete, S.9) zu erklären seien. Andererseits gebe es keine »passion«, die nicht entweder mit Dur (für »joye«, »Freude«) oder Moll (für »sujets sérieux ou tristes«, S.8; »ernste oder traurige Themen«) zum Ausdruck gebracht werden könne. Reminiszenzen an die alte Moduslehre zeigen sich aber gerade in der Abgrenzung zu ihr, in der Hervorhebung der für den »mode« wichtigen Töne (hier werden im Gegensatz zur Finalis und Repercussa des Modus der Grundton, die Terz und die Quinte, als »finale«, »médiante« und »dominante« bezeichnet) und darin, dass Masson bei der Vorzeichnung der Molltonarten auf eine vollständige Wiedergabe der Akzidenzien verzichtet (f-Moll nur mit zwei, g-Moll nur mit einem $\flat$ usw.)

Der zweite Teil ist hauptsächlich der Satzlehre (»harmonie«) gewidmet. Es ist bezeichnend, dass diese in der ersten Auflage noch »contrepont« hieß. Hier zeigt sich Massons an der Praxis orientiertes Vorgehen, indem die wesentlichen Fortschreitungen zweier Stimmen einer Tabelle im Anhang zu entnehmen sind. Dabei kann es auch z. B. zu Querständen kommen »pour la beauté du Chant ou pour l'expression des Paroles« (S. 39; »wegen der Schönheit des Gesangs oder für den Textausdruck«). Masson arbeitet hier durchaus mit Akkordbegriffen, wobei deutlich bleibt, dass sich diese aus den Progressionen der einzelnen Stimmen ergeben haben.

Neu sind auch seine ausführlichen Erörterungen zur Modulation. Er versteht sie als einen Teil der Kadenztheorie, doch da die Harmonie eine Zusammenführung der »sons« sei, die die Grundlage einer ausdrucksvollen Melodie bilden, sollten auch Modulationen der inhaltlichen und musikalischen Idee adäquat angewendet werden.

Auch die Dissonanzbehandlung erfährt in der zweiten Auflage eine systematischere Darstellung, indem Masson sie in Vorhalte und Durchgänge (»pour remplir les intervalles«, S. 59; »um die Intervalle aufzufüllen«) unterteilt. Dissonanzen dienen dem Ausdruck, kommen daher häufiger in Moll als in Dur vor und sollten nur »avec discrétion & en certaines occasions« (S. 58; »mit Bedacht und bei bestimmten Gelegenheiten«) verwendet werden.

Den Generalbass erwähnt er als Mittel, um vokalen Kontrapunkt zu verfassen und um Begleitung zu improvisieren, verzichtet hier aber auf praktische Bezüge. Den zweiten Teil schließt er mit einem Kapitel zur Fugenkomposition, in die die Dissonanzbehandlung und überraschende Modulationen als Besonderheiten aufgenommen werden.

Kommentar • Die Bedeutung von Massons Werk zeigt sich u. a. darin, welche Beachtung ihm Jean-Philippe Rameau schenkt, der sich mehrfach darauf bezieht. Allerdings kritisiert er, dass es Massons Praxisbezogenheit an theoretischer Fundierung fehle. Tatsächlich reflektiert Masson das Neue in der Musik seiner Zeit und richtet sich an ein Publikum, dem er ein besseres Verständnis dafür, nicht aber eine neue Theorie davon vermitteln will. Das eigentlich Neue seines Traktats liegt somit hauptsächlich in der Vermittlung der musikalischen Inhalte.

Literatur H. Schneider, Charles Masson und sein »Nouveau traité«, in: AfMw 30, 1973, 245–274 • W. Seidel, Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, in: GMth 9, Dst. 1986, 110–116 • T. Christensen, Rameau and Musical Thought in the Enlightenment, Cambridge 1993

Angelika Moths

Johann Mattheson

Grosse General-Baß-Schule

Lebensdaten: 1681–1764

Titel: Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Bestehend in Dreien Classen, Als: In einer gründlichen Vorbereitung, In 24. leichten Exempeln, In 24. schweren Prob-Stücken: Solcher Gestalt eingerichtet daß, wer die erste wolverstehet; und in den beiden andern Classen alles rein trifft; so dann das darin enthaltene gut anzubringen weiß; derselbe ein Meister im General-Baß heissen könne

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1731

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [38], 484 S., dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1968 • Digitalisat: BSB, IMSLP

»Im General-Baß darff kein Organist / ohne Schande / stolpern« (S. 1), stellt Johann Mattheson schon 1719 in der *Exemplarischen Organisten-Probe* (Hamburg) im Artikel »Vom General-Baß« fest; die *Grosse General-Baß-Schule* von 1731 kann als Revision, v. a. aber als Erweiterung einer ersten systematischen Auseinandersetzung mit der Frage des Generalbasses in der universalen Perspektive des Hamburger Gelehrten verstanden werden.

Zum Inhalt • Die »Vorbereitung zur Organisten-Probe« als »Unterste Classe« des Kompendiums enthält musiktheoretisches Elementarwissen wie Skalen und Dreiklänge (S. 54) sowie eine Intervalllehre unter Einschluss einer Darlegung der Geschichte der Musiktheorie seit der Antike; so verteidigt Mattheson Andreas Werckmeisters *Orgel-Probe* (Frankfurt a. M. 1681), die für den Titel der Schrift Pate gestanden hat, gegen einen anonymen Plagiator, außerdem informiert er umfänglich über die Hamburger Orgellandschaft und äußert sich zu Fragen der Temperatur. Dabei geht es Mattheson auch um Basisinformationen für den Continuo-Spieler, wenngleich die umfangreiche Tafel, auf der er in der Nachfolgeschrift, der *Kleinen General-Baß-Schule* (Hamburg 1735), alle möglichen Bezifferungen in einer Übersicht zusammenträgt, hier fehlt. Die »Prob-Stücke« der *Grossen General-Baß-Schule*, die aus jeweils zweiseitigem Notentext und einem zweiseitigen Kommentar bestehen, machen ihren Kernbestand aus: Mattheson geht behutsam von einfacheren zu komplexeren Bezifferungen vor, wobei immer wieder einfachere Übungen bestimmte Akkordprogressionen thematisieren. Dabei erreicht der tonale Rahmen schon in der »Mittel-Classe« auch entlegenere Tonarten wie As-Dur (Nr. 12), es-Moll (Nr. 14) oder sogar dis-Moll (Nr. 15) und Cis-Dur (Nr. 24); außerdem existiert auch eine Übung für zwei Continuo-Spieler (Nr. 13). Das letzte »Prob-Stück« der »Ober-Classe« setzt Mattheson sowohl in Des-Dur als auch in Cis-Dur.

Die Bedeutung der in diesen Hauptteilen überlieferten Partimenti von unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad für die Entwicklung der Musiktheorie in (Nord-)Deutschland ist dabei kaum zu unterschätzen: Die Partimenti sind ein Beleg für die genuin italienische Tradition von Generalbassübungen als Summe kompositionstechnischer Übungsfelder, außerdem für die Existenz des Phänomens eines solistischen Generalbass-Spiels im Norddeutschland des 18. Jahrhunderts, nachweisbar seit Friedrich Erhardt Niedts *Musicalischer Handleitung* (Hamburg 1700). Die bezifferte Basslinie wird zur Vorlage einer gebundenen Improvisation auf der Basis allgemeiner satztechnischer Vorgaben, auch wenn der Terminus »Partimento« an keiner Stelle fällt. Und bereits die frühe *Organisten-Probe* enthielt jeweils 24 leichte und schwerere »Prob-Stücke«. Im Übrigen erwähnt Mattheson in seiner *Grossen General-Baß-Schule* sehr wohl französische Vorbilder wie Jean-François Dandrieu oder St. Lambert (S. 11 f.), verweist aber auch auf den Umstand der schriftlosen italienischen Tradition – und auf die Bedeutung Johann David Heinichens als Verbindungsglied nach Italien (S. 13).

Gleich der erste Abschnitt des Traktats, die »Vorbereitung«, endet in einem »kleinen vorgängigen Unterricht von den Ausübungs-Gründen des General-Basses« (S. 196–200): Übungen mit unterschiedlichen möglichen Bezifferungen. Mattheson gibt bereits zu den ersten Sätzen der »Mittel-Classe«, den »leichten Exempeln«, Anweisungen zur Ausführung, die an Fragestellungen der Improvisation heranreichen (S. 204 f.), »auf daß man zuvörderst unterscheide / was gleichsam der blosser Text / und was hernachmahls die Ausarbeitung oder Auslegung sey« (S. 224); andere Übungen werden – wie etwa die dritte – mit Hinweisen zu möglichen Imitationsstrukturen versehen: »Im fünfften Tact findet sich Gelegenheit / mit der rechten Hand auf denselben Schlag / wie der Baß sein Thema angefangen / selbiges oben nach zu machen« (S. 212). Dabei reichen die »Prob-Stücke« bis zur Fuge in Generalbass-Notation – einzelnen Sätzen des vergleichbaren Traktats Heinichens (*Der Generalbass in der Composition*, Dresden 1728) entsprechend, auf den Mattheson immer wieder verweist. Und wie die Traktate Heinichens, Johann Friedrich Daubes (*General-Bass in drey Accorden*, Leipzig 1756) oder Carl Philipp Emanuel Bachs (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762) bietet auch Matthesons Schrift Beispiele möglicher Ausarbeitungen der bezifferten Bässe und Akkordfortschreitungen (vgl. Christensen 2010, S. 35 f.). Seine Übungen streifen dabei eine ganze Reihe von zeitgenössischen Gattungen, darunter die Toccata oder das Capriccio, außerdem zitiert er in der »Ober-Classe« je eine Arie Benedetto Marcellos (S. 356–359) und Domenico

Bottaris (S. 388–391) sowie ein anonymes Werk zur Dokumentation entlegener Kadenzstufen.

Kommentar • Die *Kleine General-Baß-Schule* fasst wenige Jahre später den üppigen Vorläufer konzise zusammen, obgleich sie nur ein detailliertes Supplement zu den großen Schriften Matthesons der frühen Jahre sein sollte. Ein Widerspruch bleibt: Die »Hand-Sachen« Matthesons verlangen im Kern nur das Spiel der durch die Bezifferung ausgedrückten Harmonik – und damit verbunden notwendigerweise gute instrumentale Fertigkeiten. Diese Fertigkeiten zu kombinieren mit den künstlerischen Ansprüchen an einen Komponisten, die nach Mattheson von Instinkt und einem tiefgehenden Verständnis für den natürlichen Verlauf der Melodie geleitet sein müssen, erscheint dem Autor unmöglich: »Hergegen wer seinen Untergebenen sogleich über Hals und Kopf zum General-Baß führen; hernach aber, wenn er, mit saurem Schweiß ein ihm ganz unbekanntes gar nicht angenehmes Exempel, das weder gehauen noch gestochen heisst, gelernet hat, und solches daher dreschen kann, ihm erst von einer Melodie etwas vorsagen, und nach selbiger sich richten heissen vollte, (welches doch unumgänglich geschehen muss) der hätte ja wirklich die Pferde hinter den Wagen gespannt« (Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, S. 48 f.). Der Generalbass ist für Mattheson eben nicht das Fundament der Kompositionslehre.

Literatur F. Grampp, Partimenti. Musik für Generalbass solo, Tl. 1: Johann Matthesons Große »Generalbass-Schule«, in: *Concerto* 21, 2004, H. 193, 23–29 • T. Christensen, Thoroughbass as Music Theory, in: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, hrsg. von D. Moelants, Löwen 2010, 9–41

Birger Petersen

Johann Mattheson

Kern melodischer Wißenschaft

Lebensdaten: 1681–1764

Titel: Kern melodischer Wißenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setzkunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1737

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [14], 182, [8] S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1990 • Digitalisat: BSB, IMSLP

Das umfangreichste Kapitel des späteren Hauptwerks Johann Matthesons, *Der Vollkommene Capellmeister* von 1739, ist das »Fünffte Haupt-Stück«: »Von der Kunst eine gute Melodie zu machen«. Mit diesem Kapitel folgt die praktische Umsetzung auf die bis dahin nur theoretisch erarbeitete »Findelehre« des vierten Kapitels. Dabei kann

dieses Haupt-Stück auch für sich allein gelesen werden, denn es beinhaltet den eigentlichen Kern des *Vollkommenen Capellmeisters*. In diesem Kapitel finden sich die meisten Querverbindungen zum *Kern melodischer Wissenschaft* von 1737, der als Vorstudie v. a. zu diesem zentralen Abschnitt des *Capellmeisters* gelesen werden kann, und an diesem Stadium der Melodielehre messen sich alle nachfolgenden Versuche im 18. Jahrhundert (und darüber hinaus im 19. und 20. Jahrhundert), eine Melodielehre zu gestalten.

Zum Inhalt • Wie die bedeutendere Folgeschrift steht auch im *Kern melodischer Wissenschaft* die Melodielehre im Mittelpunkt: Mattheson stellt im Hauptteil des Buches, »Von der Kunst eine gute Melodie zu machen«, die vier Haupteigenschaften (Leichtigkeit, Lieblichkeit, Deutlichkeit und »Das fließende Wesen«) dar. In beiden Werken bezieht er sich dabei auf Aspekte der überlieferten Affektenlehre: »Alte und neue Geschichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunft bezeugen, dass die bloße Melodie gewisse Gemüths-Bewegungen trefflich wohl ausdrücken und aufmerksame Zuhörer rühren könne« (S. 32). Die Vorbedingung der Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister* allerdings, nämlich die Inventionslehre, wird von Mattheson in diesem Rahmen nur erwähnt, nicht entfaltet. Über musikästhetische Prämissen hinausgehend und satztechnisch relevant sind zwei der Kategorien, die in diesem Zusammenhang aufgeführt werden: So erörtert Mattheson den Aspekt der Deutlichkeit in erster Linie unter der Perspektive der Metrik und entwirft hier bereits Grundzüge der Incisionslehre, also der Lehre von den Einschnitten einer Melodie als Vorstufe einer Formenlehre. Das »fließende Wesen« einer Melodie wiederum ist über rhythmisch-metrische Entscheidungen hinaus bestimmt durch ihre Diastematik; so entwirft Mattheson u. a. ein Regelsystem für Querstände. Im fünften Haupt-Stück »Von den Einschnitten der Klang-Rede«, die Mattheson auch in der frühen Veröffentlichung berücksichtigt, nimmt er die gleichen Inhalte und Termini in den Blick wie im gleichnamigen, wenn auch erheblich umfangreicheren Abschnitt in der Publikation von 1739. Die Incisionslehre ist für ihn »die allernothwendigste in der gantzen Setz-Kunst« (S. 71), ihr Ausgangspunkt ist die Dichtkunst, und Mattheson verknüpft seine Darstellung von Interpunktionen in der Musik von vornherein mit der Kadenzbildung. Er hebt für die Incisionslehre nicht die Bedeutung »Comma«, sondern die allgemeine von Ein- / Abschnitt hervor und betont den Zusammenhang mit der Rhetorik aufgrund einer übergeordneten Voraussetzung: Das Musikstück wendet sich schließlich direkt an den Hörer. Die von Mattheson gewählte Ordnung folgt den drei Klassen der Zeichen, die in entsprechender Form in Hieronymus Freyers *Anweisung zur Teutschen Orthographie* (Halle 1721) auftauchen: Er

erörtert erstens Zäsur setzende Zeichen, nämlich Periodus (Punctus) und Comma, zweitens in Relation setzende Zeichen (Semicolon / Colon) und drittens Affekt-Zeichen (Frage- und Ausrufungszeichen).

Die Publikation beginnt allerdings mit lexikalischen Präliminarien: Eine kurz gefasste einleitende Intervalllehre leitet über zu einer knappen Stillehre unter Berücksichtigung des Kirchen-, theatralischen und Kammer-Stils. Einen größeren Raum als die Stillehre nimmt im *Kern melodischer Wissenschaft* die Gattungslehre ein, auch wenn sie hier sauber von der historisierend verstandenen Stillehre getrennt ist; tatsächlich differenziert Mattheson in der Gattungslehre auch stärker: Sein Katalog an vokalen und instrumentalen Gattungen nimmt in erster Linie zeitgenössische Gattungen in den Blick und reicht von den Modulen der Oper bis hin zur Darstellung von Tanztypen des 18. Jahrhunderts. In diesem Kontext erscheint erstmals die Analyse eines Menuetts, die im *Vollkommenen Capellmeister* paradigmatisch wie prospektiv auf Formkonzeptionen der Klassik vorausweist (S. 109 f.).

Das Kapitel »Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde in der Setz-Kunst« überträgt ergänzend Grundbegriffe der Rhetorik auf die formale Anlage einer Arie Benedetto Marcellos, kann aber auch als Fundgrube für den Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis gelesen werden, da Mattheson auch Angaben zur Interpretation, v. a. zur Ornamentierung liefert; eine eigentliche kompositorische Poetik neben der Melodielehre hat im *Kern melodischer Wissenschaft* ihren Ort in der das Buch abschließenden Fugenlehre. Mattheson erfüllt trotz der Knappheit der Arbeit damit die für eine Schrift diesen Typs tradierte Anlage, indem er ans Ende der *musica theorica* eine *musica practica* setzt: Auch die Melodielehre im Zuschnitt Matthesons scheint der Kompositionslehre noch nicht zuzugehören.

Kommentar • Zur »musikalischen Gelehrsamkeit« gehören für Mattheson immer auch naturwissenschaftliche Aspekte: Eine der entscheidenden Tendenzen seiner Arbeit schon in den *Orchestre*-Schriften (Hamburg 1713, 1717 und 1721) ist die Widerlegung der tradierten Anknüpfung der musikalischen Lehre an die Mathematik, die er im *Vollkommenen Capellmeister* scharf kritisiert – »daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfüten der Arithmetik« (Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Vorrede, S. 20), ist eine der zentralen (und meistzitierten) Thesen der späteren Schrift, die in aller Ausführlichkeit auch im Zusammenhang mit den im ersten Teil diskutierten Grundlagen der Melodielehre ausgeführt wird.

Tatsächlich zeigt ein Blick in die *Orchestre*-Schriften, dass sich Mattheson mit den unterschiedlichen »rationes« immer dann auseinandersetzt, wenn er Intervalle, die die

Grundlage der Melodiebildung sind, beschreiben bzw. definieren will – so im Kapitel »Von den Tonis, ihrer Proportion nach« des *Neu-Eröffneten Orchestres* von 1713. Auch im *Kern melodischer Wissenschaft*, der ja nur sehr knapp gefasst Präliminarien aufzeigt, um dann deutlich die Grundzüge der »Kunst eine gute Melodie zu machen« als Vorarbeit des *Vollkommenen Capellmeisters* zu entwerfen, führt Mattheson im ersten Kapitel diese Intervalldarstellung aus (S. 1–11). Diese Darstellungsweise ist eine zutiefst traditionelle: Mattheson erörtert keine Kausalzusammenhänge zwischen den von ihm beschriebenen Phänomenen (geschweige denn Prioritäten), sondern orientiert sich am Aufbau traditioneller Traktate des 17. Jahrhunderts. Auch die späte Stillehre Matthesons – also die im *Kern melodischer Wissenschaft* und im *Vollkommenen Capellmeister* – ist im Vergleich zu der frühen Debatte um Stil und Gattung in den drei *Orchestre*-Schriften, insbesondere zu der Auseinandersetzung mit Johann Heinrich Buttstedt um die Gattungslehre im *Neu-Eröffneten Orchestre* und die zur Revision im *Beschützten Orchestre* (1717), eher rückwärtsgewandt: Mattheson setzt im *Kern melodischer Wissenschaft* die Stillehre an die vordere Stelle seiner Betrachtung – die im *Neu-Eröffneten Orchestre* so mutig eingeführte Gattungstheorie gerät schon im *Beschützten Orchestre* ins zweite Glied und erscheint auch 1739 in der endgültigen Fassung erst im direkten Zusammenhang mit der Melodielehre.

Literatur B. Petersen, Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Eutin 2002 • M. Rathey, Johann Mattheson's ›Invention‹. Models and Influences for Rhythmic Variation in ›Der vollkommene Capellmeister‹, in: *Dutch Journal of Music Theory* 17/2, 2012, 77–90

Birger Petersen

Johann Mattheson

Der Vollkommene Capellmeister

Lebensdaten: 1681–1764

Titel: Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Zum Versuch entworfen von Mattheson

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1739

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 32, 484, 19 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Hamburg 1739 • Nachdrucke: hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954, 1995 • Edition: Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von F. Ramm, Kassel 1999 • Übersetzungen: Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister. A Translation and Commentary, übers. von E. Ch. Harriss, Diss. George Peabody College for Teachers 1969 [überarbeitete Aufl.: Ann Arbor

²1981] • Der vollkommene Capellmeister de Johann Mattheson. Traduction et commentaire, übers. von P. Latour, Diss. Univ. Paris-Sorbonne 2010 [Teilübersetzung] • Digitalisat: BSB

Die primäre Orientierung der Musiktheorie am musikalischen Kunstwerk und damit der Blick auf Strukturprinzipien des Satzes ist der avancierteste Aspekt der Musiklehre im frühen 18. Jahrhundert. Die Orientierung am Kunstwerk selbst ist kompositions- und ideengeschichtlich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts an der Zeit (vgl. Dahlhaus 1984, S. 2). Für diese Perspektive ist das Schrifttum Matthesons weder aus der zeitgenössischen Diskussion noch aus der des 20. Jahrhunderts wegzudenken. Mattheson fokussiert den »Galant Homme« als idealen Adressaten seiner theoretischen Äußerungen und damit der Begründung einer neuen Form der Musiklehre, die ausgerichtet ist auf das Zentrum der Melodielehre, vollständig ausgeprägt in der Phase des *Vollkommenen Capellmeisters*, aber bereits vorbereitet in seinen frühen *Orchestre*-Schriften (Hamburg 1713, 1717 und 1721). Auch wenn der Ansatz einer Harmonielehre kaum vergleichbar ist mit der Ausprägung einer Melodielehre didaktischen Zuschnitts, die Mattheson im zweiten Teil des *Vollkommenen Capellmeisters* schafft, stehen beide jedoch auf einem vergleichbaren Niveau in Bezug auf einen (angestrebten) Paradigmenwechsel.

Zum Inhalt • Mattheson versucht mit der Melodielehre im *Vollkommenen Capellmeister* nichts Geringeres, als der Kontrapunktlehre auf der Basis mathematischer Erwägungen – der Substanz der traditionellen *musica poetica* – eine ästhetisch begründete Melodielehre entgegenzusetzen und die ältere Disziplin zwar nicht außer Geltung zu setzen (ablesbar an der Kompositionslehre im 3. Teil der Schrift), aber doch durch die neuere aus der Position einer Grundlehre der Musiktheorie oder der musikalischen Satzlehre zu verdrängen. Dazu tritt das Vorwärtsweisende der von Mattheson entworfenen Melodielehre. Die melodische Kontinuität, auf die er zielt, ist nicht die Sequenzierungs- oder Fortspinnungstechnik, sondern das klassische Korrespondenzprinzip: die rhythmische Analogie von Vorder- und Nachsatz. Dabei mochte Mattheson die spätbarocke Tradition des »Einheitsablaufs« nicht restlos preisgeben, worauf die Regeln über »das fließende Wesen« hinweisen. Und die Auffassung, dass »ein rechtfließendes Melos nur wenig [...] förmliche Cadentzen haben müsse« (§113, S. 150) und dass Zäsuren zwar nicht unkenntlich gemacht, aber überbrückt werden sollen, ist mit der Forderung nach deutlicher, durch Kadenzabstufungen differenzierter Gliederung, die Mattheson in einem anderen Paragraphen erhob, tatsächlich kaum vereinbar (vgl. Petersen 2014, S. 11–18).

Der Darstellung einer Melodielehre muss notwendig ein bestimmter Melodiebegriff zugrunde liegen; die Grund-

züge dieses Melodiebegriffs werden bereits in der Vorrede angedeutet. Im 8. Abschnitt der Vorrede, »Von den Eigenschaften der Melodie« überschrieben, erwähnt Mattheson allerdings alle vier der im 5. Hauptstück des 2. Teils erörterten Kategorien – und hierarchisiert diese, auch wenn er sie eigentlich nur voneinander unterscheiden will: 1. ist die Eigenschaft der Deutlichkeit mühsamer zu erreichen als die der Leichtigkeit und dadurch von größerer Bedeutung für die Melodielehre (was sich u. a. darin niederschlägt, dass Mattheson zur Deutlichkeit die meisten Regeln anführt); 2. ist das »fließende Wesen« unabhängig von Leichtigkeit und Deutlichkeit zu bemerken, was dieser Eigenschaft eine Sonderstellung zukommen lässt; und 3. gilt Gleiches für die Lieblichkeit, den letzten von Mattheson erörterten Aspekt. Mattheson beschließt den kurzen, in die Problematik einführenden Absatz mit der Frage: »Was ist leichter, als in die Octav zu fallen, und darin, auch wol gar in der Quint, mit der Gemeine [sic] fortzusingen? Was ist deutlicher, als Stufenweise zu verfahren? Was ist fließender, als die Wiederholung? Doch dennoch ist jener Fall nicht lieblich, auch ausser dem Choral nicht, ob er gleich, den Umständen nach, ein Ding deutlich ausdrücken kann. Die Grade, ohne Abwechselung, werden unangenehm, und die öftere Wiederholung bringt Eckel. Alles dieses ist nicht lieblich, ob gleich leicht, deutlich und fließend« (Vorrede, S. 23).

Demnach sind die vier Aspekte, die Mattheson in seinem Entwurf einer Melodielehre vertritt, voneinander nicht trennbar, auch wenn (wie oben angeführt) etwa die Deutlichkeit im Vergleich zum »fließenden Wesen« eine herausgehobene Rolle spielt. Leichtigkeit, Deutlichkeit, das »fließende Wesen« und Lieblichkeit sind gleichrangig zu behandeln, für das Ergebnis entscheidend ist ihr Verhältnis zueinander.

Während in einigen Generalbass- und Kompositionslehren bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein die Melodik als Diskantlinie, als Außenstimme und somit als Kontrapunkt zum Bass erscheint, fordert Mattheson eine Melodik, die nicht auf Fortspinnung und Sequenzierung beruht, sondern auf Einfachheit, motivischer Einheitlichkeit, Korrespondenz und periodischer Gliederung. Indem er den Affekt als menschliche Äußerung und die Melodie zum Träger des Affektes erklärt, »öffnet er gleichsam ästhetisch die Tür« (Fees 1991, S. 112). Mattheson vollzieht einen wichtigen Schritt in Richtung Subjekt: Nicht mehr das musikalische Material steht im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern das menschliche Individuum. Dies ist der eigentlich verbindende Gedanke der vier Kategorien, die Mattheson im 5. Kapitel des 2. Teils im *Vollkommenen Capellmeister* entfaltet: Das sich äußernde Subjekt ist der Ausgangspunkt aller Musik; Matthesons Schriften richten sich in erster Linie an den hörenden Menschen. »Alte und

neue Geschichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunft bezeugen, daß die bloss Melodie gantz allein gewisse Gemüths-Neigungen trefflich wol erwecken, ausdrücken und aufmerksame Zuhörer rühren könne« (§34, S. 138). Die Postulate der Melodielehre Matthesons greifen tatsächlich der kompositorischen Wirklichkeit voraus: Sie vermitteln zwischen zwei Epochen mit der Darstellung einer Melodielehre als zentralem Anliegen.

Dabei tritt offenkundig der Fall ein, dass die ästhetische Diskussion der kompositorischen Praxis zuvorkommt. Mit der Analyse eines Menuetts im Rahmen der Gattungslehre und als Anwendung der Incisionslehre – der Lehre von den Einschnitten einer Melodie als Grundriss einer Formenlehre – umreißt Mattheson jene Korrespondenzmelodik, welche in der Wiener Klassik ihre kompositorische Entfaltung erfahren wird: Er versteht das Menuett als schlichten, doch ungemein zukunftssträchtigen Formtypus, aber auch als Produkt kunstvoller rhetorischer Satzgestaltung. Das Menuett basiert wie die ihm zugrunde liegenden vier Kategorien mit ihren Regeln auf dem Ideal der Einfachheit und Natürlichkeit, das im 18. Jahrhundert untrennbar mit dem »bewegenden und rührenden Wesen« verbunden war und das von einer wahrhaft melodischen Musik erwartet wurde; die greifbaren Melodieregeln Matthesons können mit Carl Dahlhaus als »festes Arsenal einer Popularästhetik« (Dahlhaus 1984, S. 15) des späteren 18. Jahrhunderts betrachtet werden: Dazu gehören die Auffassung, die Leichtigkeit einer Melodie werde durch engen Ambitus und geringe Länge bestimmt, die Forderung nach der Entsprechung von Gruppen gleicher Taktanzahl, nach der Bevorzugung quadratischer Phrasen, aber auch die Gliederungsprioritäten im Rahmen der Incisionslehre. Das Melodieideal Matthesons lässt sich weniger im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, vielmehr später in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Aufblühen des Menuetts als klassischer Kompositionsformel entdecken – und eben im Lied: Matthesons Melodiebegriff ist ein prospektiver Melodiebegriff, noch viel stärker als in der Phase der *Orchestre*-Schriften.

Der Kontrapunkt als Leitlinie der Kompositionsgeschichte wird von Mattheson verworfen, muss aber auch immer wieder aufs Neue als Argumentationshilfe herangezogen werden. Der Angriff auf die Tradition, den Mattheson mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre* (1713) beginnt, spricht dem Kontrapunkt (und mit ihm der traditionellen Stillehre) bereits die alleinige musiktheoretische Kernkompetenz ab. Die Menuettanalyse des *Vollkommenen Capellmeisters* kann demgegenüber als neues Paradigma gewertet werden: Hier liegt die erste formale Analyse eines, kompositionsgeschichtlich gesehen, aktuellen Musterbeispiels vor. Das Menuett gehört im frühen 18. Jahrhundert ebenso wie die Entwicklung des periodischen Satzbaus zu den wichtigsten

kompositorischen Strategien, auch wenn die Prospektivität des Umstands nicht zu leugnen ist, dass Mattheson ausgerechnet einen Tanz zur Betrachtung heranzieht, der in der A-la-mode-Suite eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Im *Vollkommenen Capellmeister* Matthesons ist darüber hinaus im Allgemeinen eine intensive Beschäftigung mit der Historie zu konstatieren: Nicht nur durch die ständige Bezugnahme auf historische Autoritäten, sondern auch durch eine Betrachtung von Satzlehre vor dem Hintergrund eines entstehenden Geschichtsbewusstseins wird der *Vollkommene Capellmeister* zu einem ersten Scheitelpunkt in der Entwicklung der Musikgeschichte als Wissenschaft. So wird etwa Christoph Bernhard nicht nur als Autorität für stil- und satztechnische Hinweise herangezogen, sondern auch offen unter einem historischen Blickwinkel kritisiert. An einer Stelle heißt es: »Im Kirchen-Styl war es damahls, und ist noch wol eine notwendige Sache, alles auf das reineste in der Harmonie zu verfertigen; doch sind die Zeiten zu unterscheiden. Heutiges Tages, da sich die Schreib-Art verändert hat, und auch in den andächtigsten geistlichen Stücken der Noten Geltung von dem alten Gebrauch abweicht, müssen wir auch von solchen Dingen einen andern Begriff haben; und doch rein setzen: d. i. wir müssen die guten Grundsätze unsrer Vorfahren mit vernünftigen Auslegungen versehen, welches eben alhier unsre Absicht ist« (§22, S. 268).

Das Geschichtsbewusstsein, dessen Entwicklung ein unbedingtes Element der Geistesgeschichte in der Aufklärung ist, ist nicht nur neu im Rahmen einer Kompositionslehre, sondern auch im Schrifttum Matthesons. Der Kenner als Adressat des *Vollkommenen Capellmeisters* muss ganz im Gegensatz zum Liebhaber, an den sich das *Neu-Eröffnete Orchestre* noch richtete, auch historische Kenntnisse besitzen. So ist Mattheson mit dem *Vollkommenen Capellmeister* auch auf dem Weg zu einer Musik-Wissenschaft – als »Wissenschaft von der Kunst« (§5, S. 1) bezeichnet er die von ihm im ersten Teil referierten Traktate, und nicht anders sind die Titel seiner Veröffentlichungen zu verstehen. So beschreibt er seine Arbeit auch im Zusammenhang mit der Melodielehre als solche: »Die Menge der Regeln machen eine Wissenschaft schwer; wenige und gute machen sie leicht und angenehm« (§54, S. 142).

Kommentar • Ein elementares Problem in der Rezeptionsgeschichte des *Vollkommenen Capellmeisters* ist die fehlende Kontinuität, will man die Melodielehre Matthesons als Versuch eines Paradigmenwechsels werten. Dabei stellt Kontinuität auch auf dem umgekehrten Weg auf der Zeitachse ein Problem dar: Matthesons Schreiben über Musik greift noch 1739 (wieder) Elemente der tradierten Musiklehre in einem Maß auf, das einen Mangel an Kontinuität in der Vermittlung, gerade in Hinblick auf die Satz-

lehre, und damit ein zentrales Merkmal eines Paradigmenwechsels im Sinn der Manifestierung eines Austauschs der tragenden Prämissen, Kategorien und Anschauungsmodelle nicht erkennbar werden lässt. Schon Matthesons Ansatz von 1713 ist ein Kontinuitätsbruch in all seiner gegen die Tradition der Musiklehre gewendeten Polemik, sowohl in Hinblick auf die Gattungslehre des *Neu-Eröffneten Orchestres* als auch auf die Adressaten des Werks. Zugegebenermaßen ist der »Capellmeister« schließlich nur ein (wenn auch enger) Verwandter des »Galant Homme« der *Orchestre*-Schriften, der nur bedingt mit den gleichen musiktheoretischen Inhalten vertraut sein muss wie der Professionelle, für den der *Vollkommene Capellmeister* gearbeitet ist.

Die von Mattheson entworfene Melodielehre gibt sich zwar durchaus den Anschein einer Handwerkslehre, ist aber tatsächlich eher der Ausdruck seiner ästhetischen Vorstellungen, ablesbar insbesondere an dem zentralen Apparat der Incisionslehre. Da diese Melodielehre Elemente der kompositionsgeschichtlichen Praxis aufgreift und beschreibt, war sie in den Jahren um 1740 durchaus modern. Einer der Gründe, die eine Festigung der Melodielehre zur »tradierbaren Disziplin« verhinderten oder hemmten, war die Ungewissheit über ihre Stellung und Funktion im System der Musiktheorie, »der Zweifel, ob sie fundamentale oder gerade umgekehrt zusammenfassende Bedeutung habe« (Abraham und Dahlhaus 1982, S. 11). Die ihr immanente Verengung kompositionstechnischer Ansätze spielt eine gewichtige Rolle in der Rezeptionsgeschichte auch in der mit ihr verbundenen Gewohnheit, Melodie und Harmonie einander entgegenzusetzen. Darum geht es bei Mattheson nicht – das Primat der Melodie vor der Harmonie ist für ihn selbstverständliche Voraussetzung, um überhaupt Regeln für eine Melodielehre geben zu können.

Folgt man Dahlhaus, dann hat es immer Melodielehren gegeben, niemals aber, wie in der Kontrapunkt- oder Harmonielehre, eine Kontinuität der Theorie und des pädagogischen Regelsystems (Dahlhaus 1984, S. 13); was Dahlhaus meint, sind wohlverstanden nicht die handwerklichen Regeln zur Melodiebildung um der Melodie selbst willen, wie sie Mattheson mit dem *Vollkommenen Capellmeister* in der Ausrichtung auf die modischen Schreibarten in der Musik des 18. Jahrhunderts zu vermitteln sucht: Dahlhaus spielt auf das Regelwerk der Kontrapunktlehren bis hin zu Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien) von 1725 an. Das Erstaunliche ist somit nicht der Mangel an Tradition in der Melodielehre, sondern deren Verfestigung, die offenbar in der Theorie des Kontrapunkts auf der Kanonisierung des Palestrina-Stils und in der Theorie der Harmonik auf einem Rückzug in Abstraktionen, die von den historischen Veränderungen nicht betroffen wer-

den, beruht. Die Melodielehre Matthesons ist – auch nach eigenem Bekunden (S. 133) – der erste Versuch einer umfänglichen Systematisierung, auch wenn Mattheson nicht der Erfinder einer Melodielehre gewesen sein mag.

Literatur L. U. Abraham und C. Dahlhaus, Melodielehre, Laaber 1982 • C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Tl. 1: Grundzüge einer Systematik (= GMth 10), Dst. 1984 • K. Fees, Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells, Pfaffenweiler 1991 • B. Petersen, Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Eutin 2002 • Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von W. Jahn und B. Jahn, Hdh. 2010 • B. Petersen, Mattheson, Riepel, Koch. Die Incisionslehre als Entwurf einer Formenlehre für das frühe 19. Jahrhundert, in: Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert, hrsg. von P. Boenke und dems., Hdh. 2014, 9–24

Birger Petersen

Guerino Mazzola Geometrie der Töne

Lebensdaten: geb. 1947

Titel: Geometrie der Töne. Elemente der mathematischen Musiktheorie

Erscheinungsort und -jahr: Basel 1990

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 364 S., dt.

Quellen/Drucke: Stark erweiterte Übertragung ins Englische (als: The Topos of Music): Basel 2012

Guerino Mazzola ist ein Schweizer Mathematiker und Freejazz-Pianist und lehrt heute als Professor für Collaborative Arts an der School of Music der University of Minnesota. Das Buch *Geometrie der Töne* bezieht sich in seiner Programmatik und seinem inhaltlichen Kern auf sein 1985 erschienenes Buch *Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie* und richtet sich mit den verschiedenen Erweiterungen bereits an einen breiteren Leserkreis. Mazzolas Buch *The Topos of Music* (Basel 2002, 1335 S.) – ursprünglich als englische Übersetzung der *Geometrie der Töne* konzipiert – umfasst jene Inhalte in einem stark erweiterten Kontext und ist hinsichtlich der Formulierung ihrer theoretischen Grundlagen als eigenständig anzusehen.

Zum Inhalt • Die zehn Kapitel des Buches sind in vier Teile gruppiert, deren erster unter der Überschrift »Orientierung und Einleitung« Ausführungen propädeutischer Natur zusammenfasst. Diese betreffen die Systematisierung des Diskurses über Musik nach ontologischen, zeichentheoretischen und kommunikativen Gesichtspunkten

(Kap. 1: »Topographie der Musik«), die Unterscheidung physikalischer von musiktheoretischer Motivation bei der Bestimmung von Merkmalsräumen (Kap. 2: »Parameterräume für Klänge«) und die ontologische Ausdifferenzierung des Hörens nach physiologischen, psychologischen und symbolischen Aspekten unter besonderer Berücksichtigung des Begriffsfeldes »Konsonanz / Dissonanz« (Kap. 3: »Zur Physiologie und Psychologie des Musikhörens«). Die Überschriften »Lokale Theorie« des zweiten Teils und »Globale Theorie« des dritten Teils beziehen die musiktheoretischen Inhalte auf die programmatische Rolle des Mannigfaltigkeitsbegriffs (vgl. Kommentar). Dies gilt auch für die vertiefenden Untersuchungen des vierten Teils, die sich der Anwendung der bis dahin eingeführten Theorie auf Fragen des Kontrapunkts (Kap. 7), der Instrumentation (Kap. 8) und der Diachronie musikalischer Strukturbeziehungen (Kap. 9) widmen.

»Lokale musikalische Strukturen« (Kap. 4) werden als Teilmenge geeigneter Parameterräume (wie Tonhöhen, Einsatzzeiten, Dauern und deren Kombinationen) beschrieben und mit deren strukturerhaltenden Transformationen untersucht. Unter einer zeichentheoretischen Perspektive verkörpern die Transformationen paradigmatische Beziehungen. Beispielsweise gibt es genau zwei Transformationen des aus Quinten und Terzen aufgespannten Tonnetzes, welche die C-Dur-Skala in die c-Moll-Skala überführen. Die Schrägspiegelung an der Quintachse mit den Tönen f, c, g, d korrespondiert zum Paradigma einer »Trübung« (d. h. einer Tiefalteration der Dreiklangsterzen e, a und h). Die Punktspiegelung mit dem Zentrum zwischen c und g korrespondiert hingegen zur Auffassung des »Dualismus« (S. 92 ff.). Transformationen können auch Beziehungen musikalischer Objekte zu sich selbst beschreiben, wie etwa bei den »Zirkelchorden« – Teilmenge des 12-Ton-Systems, deren Töne jeweils eine Bahn unter einer bestimmten Transformation bilden. Beispielsweise bildet der C-Dur-Dreiklang $\{0, 4, 7\}$ die Bahn $0 \rightarrow 7 \rightarrow 4 \rightarrow 7 \rightarrow 4 \rightarrow \dots$ unter der Transformation $f(x) = 3x + 7 \bmod 12$ (S. 121 ff.). Dabei wird jeder der zwölf Töne – genauer: seine Tonhöhenklasse oder »pitch class« – durch eine der Zahlen $x = 0, 1, \dots, 11$ repräsentiert und unter der besagten Transformation auf jenen Ton abgebildet, welcher durch den Rest repräsentiert wird, den die Zahl $3 \cdot x + 7$ bei Division durch 12 lässt. Die Multiplikation mit dem Faktor 3 entspricht einer Augmentation aller Intervalle um diesen Faktor. Quinten werden Dreifach-Quinten, welche unter Oktavidentifikation großen Sexten entsprechen, denn $3 \cdot 7 = 3 \cdot 12 \text{ Rest } 9$. Die Quinte $\{0, 7\}$ über C wird in die große Sexte $\{7, 4\}$ über G transformiert, deren beide Töne 7 und 4 unter der Transformation miteinander vertauscht werden: $3 \cdot 7 + 7 = 3 \cdot 12 \text{ Rest } 4$ und $3 \cdot 4 + 7 = 1 \cdot 12 \text{ Rest } 7$.

Eine Verquickung von Tonhöhen- und rhythmischer Struktur wird am Beispiel der Klassifikation aller 3-Ton-Motive in einer doppelten 12-Periodizität (12-Ton-Chromatik und Sechzehntel im %-Takt) betrachtet und anhand der Analyse einer Schubert'schen Gedichtvertonung (*Lied auf dem Wasser zu singen, für meine Agnes* D 774) illustriert, in welcher die Paradigmatik dieser Motive auf die Daktylen der Textvorlage (»Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen«) projiziert wird (S. 141 ff.).

»Globale musikalische Strukturen« (Kap. 5) werden durch »Atlanten« beschrieben, deren einander überlappende Karten als lokale Strukturen gegeben sind. Die Übergänge von Karte zu Karte sind jeweils Transformationen im Sinne der lokalen Theorie. Die kombinatorische Beschreibung der »Atlanten« erfolgt mithilfe von »Simplizialkomplexen«. Dabei handelt es sich um Konfigurationen aus Punkten, Strecken, Dreiecken, Tetraedern usw., – den sogenannten »Simplexes« der Dimensionen 0, 1, 2, 3 usw. Jede Karte des Atlanten wird durch einen Punkt repräsentiert. Strecken verbinden dann diejenigen Punktepaare, deren zugehörige Karten einander überlappen. Die von drei solchen Strecken berandeten Dreiecke werden dann in die Konfiguration aufgenommen, wenn die drei beteiligten Karten einander nicht nur paarweise überlappen, sondern diese sogar eine allen dreien gemeinsame Überschneidung aufweisen. Analog gilt das für die von vier Dreiecken berandeten Tetraeder usw. Ein anschauliches Beispiel für eine globale Struktur ist die »Dreiklangs-Stufung« einer diatonischen Skala. Die sieben Skalenstufen der C-Dur-Tonleiter werden im 12-Ton-System durch die Tonhöhenklassen $\{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}$ spezifiziert. Die sieben diatonischen Dreiklänge $I = \{0, 4, 7\}$, $II = \{2, 5, 9\}$, $III = \{4, 7, 11\}$, $IV = \{5, 9, 0\}$, $V = \{7, 11, 2\}$, $VI = \{9, 0, 4\}$, $VII = \{11, 2, 5\}$ werden als Karten gedeutet, welche einen »Atlas« auf der Menge der sieben Skalentöne bilden. Jeweils drei Karten überlappen einander in einem gemeinsamen Ton. Die Dreiklänge I, III und V haben den Ton $g = 7$ gemeinsam. Diese Inzidenz wird durch ein Dreieck repräsentiert. Ebenso wird die Inzidenz der Dreiklänge III, V und VII im Ton $h = 11$ durch ein weiteres Dreieck repräsentiert, welches mit dem vorigen entlang einer gemeinsamen Kante zusammenhängt, welche ihrerseits die Inzidenz der beiden Dreiklänge III und V in den Tönen g und h repräsentiert. Die solcherart aus sieben miteinander verbundenen Dreiecken sowie deren Kanten und Ecken gebildete globale Struktur erweist sich als ein sogenanntes Möbiusband. Die Nicht-Orientierbarkeit des Möbiusbandes interpretiert Mazzola als geometrische Erklärung für die von Carl Dahlhaus (1967, S. 50) thematisierten Hindernisse, die einer konsistenten funktionalen Deutung der vollständigen diatonischen Quintschritt-Sequenz im Wege stehen.

Mazzolas mathematischer Ansatz zur Modulation (S. 194 ff.) betrachtet Tonarten formal als Dreiklangsüberdeckungen diatonischer Skalen, und zwar einerseits im temperierten 12-Ton-System und andererseits in reiner Stimmung. Hier wird nur auf den ersten Fall eingegangen. Unter Verweis auf Anregungen aus Arnold Schönbergs *Harmonielehre* (Wien 1911) unterscheidet Mazzola Dreiklangsstufen, die eine Tonart befestigen, von den Modulationsakkorden, die den Tonartwechsel herbeiführen. Das mathematische Modell beruht auf der Betrachtung einer direkten Wechselwirkung zwischen Dreiklangsstufen der Ausgangs- und der Zieltonart. Im Ergebnis manifestiert sich diese direkte Beziehung in den modulierenden und befestigenden Stufen der Zieltonart. Der mathematische Weg zu deren Bestimmung bezieht korrespondierende Stufen der Ausgangstonart ein. Sie gehören aber im engeren Sinne nicht zur Modulation dazu, sondern ergeben vielmehr die modulierenden und befestigenden Stufen einer Modulation in umgekehrter Richtung.

Um die Befestigung der Zieltonart effektiv zu erreichen, werden in einer Vorüberlegung diejenigen minimalen Mengen von Dreiklangsstufen einer gegebenen Tonart bestimmt, welche sie unter allen zwölf Tonarten auszeichnen. Da jede diatonische Skala im Zwölftonsystem eine Quintenkette bildet, müssen in die gesuchten Dreiklangsstufen deren Grenztöne und mindestens ein weiterer Ton involviert sein. Es genügt also entweder die VII. Stufe allein, oder man benötigt eine der beiden Stufen II oder IV zusammen mit einer der beiden Stufen V oder III. Daraus ergeben sich fünf sogenannte minimale »kadenzielle Mengen« von Dreiklangsstufen $\{VII\}$, $\{II, III\}$, $\{II, V\}$, $\{III, IV\}$ und $\{IV, V\}$. Mazzola verwendet das Attribut »kadenziell« nicht im Sinne von »Schlusswirkung«, sondern von »(eindeutiger) Erkennbarkeit«.

In jeder der Modellmodulationen werden einer gewählten kadenziellen Menge Modulationsakkorde hinzugefügt, welche das Ergebnis einer Wechselwirkung mit der Ausgangstonart sind. Dies soll an einem Beispiel erläutert werden. Es sei zum Beispiel C die Ausgangsdiatonik und G die Zieldiatonik, und es sei allein die VII. Stufe $\{fis, a, c\}$ als eindeutiges Kennzeichen für die G-Diatonik gewählt. Die Wechselwirkung wird hier über die Spiegelung $f(x) = -x - 1 \bmod 12$ zwischen den Tönen f und fis bzw. zwischen den Tönen h und c vermittelt. Sie überführt die VII. Stufe $\{h, d, f\}$ der C-Diatonik in die VII. Stufe $\{fis, a, c\}$ der G-Diatonik. Die Vereinigungsmenge $\{c, d, f, fis, a, h\}$ der wechselwirkenden VII. Stufen bleibt unter der Spiegelung stabil und enthält außerdem die IV. Stufe $\{f, a, c\}$ der C-Diatonik, welche unter der Spiegelung auf die III. Stufe $\{h, d, fis\}$ der G-Diatonik übergeht, und sie enthält die II. Stufe $\{d, f, a\}$ der C-Diatonik, welche über die

Spiegelung in Wechselwirkung mit der V. Stufe $\{d, f, a\}$ der G-Diatonik steht. Die Tonmenge $\{c, d, f, a, h\}$ mit der Überdeckung durch die Stufen II/C, IV/C, VII/C und III/G, V/G, VII/G wird von Mazzola als »Wechselwirkungsquant« bezeichnet. Die eigentliche Modulation ergibt sich aus den Stufen III/G, V/G, VII/G der Zieltonart. Umgekehrt ergeben die Stufen II/C, IV/C, VII/C eine Modellmodulation von G nach C.

Auch die Transpositionen kommt im Rahmen des Modells als Modulationsmittel infrage. Allerdings ist im vorliegenden Beispiel die Tonmenge $\{c, d, f, a, h\}$ nicht stabil unter der Quinttransposition, sondern erst die Menge aller zwölf Töne, welche sich nicht als Wechselwirkungsquant eignen.

Zum Vergleich der aus dem Modell gewonnenen Modulationen mit denen Schönbergs sagt Mazzola: »Zunächst muss man festhalten, dass er nicht für alle Quartzirkelverwandtschaften direkte Modulationen angibt. Überall dort, wo er es tut, stimmen unsere Stufen mit seinen überein. Dieses Modell steht also in *guter Übereinstimmung mit existierenden Resultaten*« (S. 205 f.). Es ist schwierig diese Aussage quantitativ zu untermauern. Der einzigen Modellmodulation in den ersten Quintenzirkel aufwärts (mit den Stufen III, V und VII) stehen immerhin 14 Modulationsbeispiele bei Schönberg entgegen, unter denen in fünf Fällen (Beispiele 108b, d, e, g, h, Schönberg 1911, S. 194) die Stufe III Verwendung findet. Immerhin betont Schönberg in drei Beispielen (108e, g, h) explizit die Rolle der III. Stufe als Modulationsakkord. Zudem zeigt ein Vergleich mit Schönbergs Modulationen von C nach F (in den ersten Quintenzirkel abwärts), dass die Stufen IV und II dort als typische Modulationsakkorde fungieren, wogegen die Stufe III nur eine marginale Rolle spielt.

Zu den vertiefenden Inhalten des vierten Teils gehört die mathematische Analyse der Konsonanz-Dissonanz-Dichotomie und die darauf aufbauende Modellierung von Fortschreitungen konsonanter Intervalle im Sinne des Gattungskontrapunkts (Kap. 7). Originell ist daran bereits die Situierung der betrachteten Intervalle im Rahmen des chromatischen 12-Halbtönen-Systems, wo die 72 Konsonanzen mit den (chromatischen) Längen $\{0, 3, 4, 7, 8, 9\}$, also Prime, kleine Terz, große Terz usw., und die 72 Dissonanzen mit den Längen $\{1, 2, 5, 6, 10, 11\}$, also kleine Sekunde, große Sekunde, Quarte usw., jeweils eine Hälfte des Intervallsystems ausmachen, welche durch eine Symmetrie polarisiert werden. Über jedem einzelnen Intervallgrundton ist diese als »Autokomplementaritätsfunktion« bezeichnete Symmetrie durch die Formel $f(x) = 5x + 2 \bmod 12$ gegeben. Im Kontrapunktmodell betrachtet Mazzola dann lokale (grundtonabhängige) Deformationen dieser Dichotomie mithilfe von geeigneten Symmetrien des Intervallsystems.

Durch die Trennung zweier konsonanter Intervalle in einer maximal deformierten Dichotomie wird deren Fortschreitung durch eine »Spannung« interpretiert. Für Quinten definiert die (grundtonunabhängige) Abbildung $g(x) = 11x + 2 \bmod 12$ solch eine maximale Deformation, denn sie überführt alle Konsonanzen mit Ausnahme der Quinten in Dissonanzen. Die Quinten sind hingegen Fixpunkte dieser Abbildung. Damit werden Quintparallelen im Modell ausgeschlossen.

Den Versuch einer Integration musiktheoretischer und physikalischer Perspektiven bildet die »Theorie des Streichquartetts« (Kap. 8). Er wird von dem Gedanken getragen, dass die Punktmengen in den lokalen Karten komplexer musikalischer Zeichen optimal kommuniziert werden, wenn ihre physikalischen Zeichenträger im Klangraum als Punkte in allgemeiner Lage realisiert werden können. Unter Einbezug kontrapunktischer und harmonischer Gesichtspunkte führt dies im Resümee auf die Berechnung, dass vier Instrumente der Geigenfamilie neun Punkte in allgemeiner Lage realisieren können.

Kommentar • Getragen wird Mazzolas Ansatz von der Leitidee, den mathematischen Begriff der Mannigfaltigkeit auf die Beschreibung syntaktischer Strukturen in der Musik anzuwenden. Jene auf Bernhard Riemann zurückgehende Innovation des mathematischen Raumbegriffs war prägend für die Entwicklung der modernen Strukturmathematik und insbesondere auch der algebraischen Geometrie, aus der Mazzola viele Anregungen und Techniken bezieht. Mazzolas konkreter Ansatz ihrer Übertragung auf einen geisteswissenschaftlichen Kontext stellt eine originelle Verbindung zwischen Strukturmathematik und Elementen der strukturalistischen Semiotik her. Kennzeichnend für deren Erschließung ist bei Mazzola ein weit aufgefächerter Diskursrahmen zur Musik, in welchem das Zusammenspiel ontologischer, zeichentheoretischer und kommunikativer Aspekte kombinatorisch ergründet wird. Während in der *Geometrie der Töne* musiktheoretische Themen im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen, widmen sich Mazzolas jüngere Arbeiten auch der Mathematisierung der musikalischen Performance und der Gestik. Eine Motivation für seine Arbeiten stellt u. a. der Anspruch dar, Theoriebildung mithilfe computergestützter Experimente auch praktisch zu testen.

Literatur A. Schönberg, Harmonielehre, Wien 1911 • C. Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel 1967 • G. Mazzola, Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie, Bln. 1985 • J. Roeder, A MaMuTh Achievement, in: PNM 31, 1993, 294–312 • G. Mazzola, The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance, Basel 2002

Thomas Noll

Girolamo Mei

De modis

Lebensdaten: 1519–1594

Titel: De modis musicis antiquorum (Über die Tonarten der Alten)

Entstehungsort und -zeit: Rom, 1566–1573

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, handschriftliche Überlieferung verschiedener Umfänge, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: I-Rvat, lat. 5323 [Autograph; im Folgenden: A] • I-Rvat, lat. 6287 [Vaticanus] • De modis veterum, I-Fr, Ms. 815 [Florentinus] • De modis veterum, I-Bc, B. 120 [Bononiensis] • De musica, F-Pn, Fonds latin 7209,1 [Parisinus 1] • De modis musicis, F-Pn, Fonds latin 10276 [Parisinus 2] • Handschriftliche Fragmente: I-Fn, Fondo Rinuccini, filza 16, fasc. 1, ins. 56 [Fragmentum Florentinum] • Quaestio de modis musicis, I-Ma, D 332 inf. [Fragmentum Mediolanense 1] • Musice, I-Ma, S 105 sup. [Fragmentum Mediolanense 2] • Editionen: hrsg. von E. Tugami, Tokyo 1991 [Digitalisat: TML] • L'itinerario di Girolamo Mei. Dalla «Poetica» alla musica, hrsg. von D. Restani, Florenz 1990, 103–167 [4. Buch]

Der Traktat *De modis* dokumentiert in den ersten beiden Büchern die Anzahl und die Arten der Modi im griechischen Musiksystem und die ihnen zugeschriebenen Wirkungen auf die Seele und den Körper, das 3. Buch behandelt die Unterschiede zwischen den antiken und den Modi des 16. Jahrhunderts, im 4. Buch werden ihre gesellschaftlichen Funktionen erörtert. Der Traktat beruht zum einen auf der Lektüre der lateinischen und griechischen Originaltexte, zum anderen konsultierte Mei zeitgenössische Schriften zur griechischen Musik. Daraus resultierte eine vergleichende Perspektive auf die musica theorica, weniger hingegen ein Blick auf die musica pratica, sodass der Fokus nicht auf klanglichen Restaurationsversuchen der griechischen Musik liegt.

Seit 1551 wandte sich Mei der griechischen Musiktheorie zu: Die ersten Spuren seiner Beschäftigung mit antiken und zeitgenössischen musikalischen Traktaten – den *De musica*-Schriften Plutarchs und Boethius' sowie den Traktaten Franchino Gaffurios und Heinrich Glareans – gehen auf den Sommer 1551 in Lyon zurück. Trotzdem fand Mei erst ab 1559 in Rom die idealen Bedingungen vor, um sich seinen Studien widmen zu können, da er Zugang zu den Beständen der päpstlichen Bibliothek, den Privatsammlungen der Kardinäle Niccolò Ardinghelli und Alessandro Farnese sowie denjenigen Fulvio Orsinis und weiterer Personen hatte. In diesem Kontext konnte er an das frühere Studium von Traktaten anschließen, die er in der Biblioteca Marciana in Venedig sowie in Padua, wo er sich von 1555 bis 1559 u. a. zu Studienzwecken aufhielt, vorgefunden hatte (Restani 1990, S. 26–33 und 171–175). In Venetien war die Wiederentdeckung des griechischen Musikschrifttums seit dem Ende des vorangegangenen Jahrhunderts ein

zentraler Fokus von Musikgelehrten, der sich in zahlreichen Übersetzungsprojekten niederschlug, so etwa in der von Gaffurio beauftragten Übersetzung der Schriften von Aristides Quintilian, Manuel Bryennios und Bacchius, der sogenannten *Anonymi Bellermanniani* sowie der *Harmonelethe* des Claudius Ptolemaios ins Lateinische.

Dokumentiert sind Mei Studien in den Briefen – etwa 100 aus der Zeit zwischen 1542 und 1585 sind überliefert – an Pier Vettori, den Dozenten für griechische und lateinische Philologie an der Universität in Florenz und Lehrer Mei, mit dem er über viele Jahre zusammenarbeitete (Restani 1990, S. 170–213). Im Antwortschreiben an Vettori (u. a. Herausgeber der *Politik* [Florenz 1548] und der *Poetik* [Florenz 1560] von Aristoteles) auf eine Anfrage zu Handschriften über griechische Rhetoriker, berichtet Mei im Sommer 1561, einige Traktate über griechische Musik entdeckt zu haben. Eineinhalb Jahre später – die Zahl der gelesenen griechischen Traktate belief sich nunmehr auf 15, später 18 – war im Winter 1562 der Plan zu *De modis* gefasst (Restani 1990, S. 178–181).

Zum Inhalt • Obwohl ursprünglich auf drei Bücher angelegt, wurde der Traktat erst mit einem 4. Buch abgeschlossen: Die Abhandlung geht in den ersten drei systematisch vor und nimmt im 4. eine historische Perspektive ein. Die Zusammenstellung des Traktats beschäftigte Mei vom Frühjahr des Jahres 1566 bis in den Sommer 1573. Der Traktat wird von einer Widmung (A1; die Seitenverweise auf das Autograph sind ebenso in der Edition von Tugami 1991 als Randbemerkungen zu finden) an Vettori und an Johannes Caselius eröffnet, Letzterer war ebenso Schüler Vettoris in Florenz.

Das 1. Buch umfasst die Beschreibung der zentralen Elemente des griechischen Musikschrifttums: Mit Text, Diagrammen und Zahlenverhältnissen werden in einer Rundschau die »tonoi« (»τόνοι«) oder »tropoi« (»τρόποι«), die Anordnung der Töne in den Konsonanzen (A2 ff.), in den Tetrachorden (A5 ff.) sowie in den Genera (A8–12) dargestellt. Die Theorie des Aristoxenos, basierend auf dem Gehörsinn, wird mit derjenigen des Ptolemaios, der die Kongruenz von »sensus« und »ratio« (A13) zugrundeliegt, verglichen und von Mei als Modell übernommen. In einem Diagramm werden dann das System mit den 14 Tönen nach Ptolemaios und dasjenige des Boethius, der als Einziger seiner Epoche als hervorragender Kenner des griechischen Schrifttums (A37 ff.) anerkannt war, einander gegenübergestellt (A40). Abschließend folgt eine detaillierte Beschreibung der Teilung des Monochords gemäß Ptolemaios (A41–47).

Das 2. Buch behandelt die Konsonanzen (A51 ff.) nach antiken Autoren und nimmt Bezug auf die zeitgenössischen Einteilungen in perfekte und imperfekte Konso-

nanzen (A54). Gemäß Aristoxenos, Ptolemaios und den lateinischen Autoren werden die jeweiligen Verteilungen der Intervalle auf die verschiedenen Species der drei Hauptkonsonanzen – Quarte (diatessaron), Quinte (diapente) und Oktave (diapason) – sowie auf die drei Genera (diatonisches, chromatisches und enharmonisches Genus) beschrieben (A58–64) und schließlich in sechs Diagrammen zusammengefasst (A65f.). Nach der Beschreibung von Ordnung und Anzahl der Modi, hier ebenfalls gemäß Aristoxenos (A68–76) und Ptolemaios (A77–91), verfolgt Mei die Geschichte des folgenreichen Irrtums (Mei schreibt ihn Boethius zu), nämlich die Interpretation des von Ptolemaios abgelehnten Hypermixolydischen als achten »tonos« (A92–99).

Die Nachzeichnung der Ansichten über den achten Modus bei Glarean und Gaffurio (A104–107) stellt die Verbindung zum 3. Buch her, das der Gegenüberstellung der Auffassung von den tonoi bzw. den Modi bei antiken und zeitgenössischen Autoren gewidmet ist. Aus dieser Perspektive sind die Paraphrasen aus dem Fragment der Komödie von Pherekrates (vgl. Plutarch, *Moralia*, 1141D–1142A) zu verstehen, die, eingearbeitet in die Eröffnung des 3. Buches (A101), den Verfall der neuen Musik darstellen, im Unterschied zur Reinheit der Musik der Alten, für welche vier Modi ausreichend waren. Andere bereits im 2. Buch angedeutete Themen werden wieder aufgenommen, so die Unterteilung in authentische und plagale Modi (A108–116), die Veränderung und Erweiterung der plagalen Modi durch Autoren um 1500, v. a. durch Glarean und Gaffurio (A118–125), die Anzahl der Modi und die jeweilige Zuweisung der Intervalle nach Ptolemaios und Bryennios, schließlich, ausgehend von den Kategorien aus Aristoteles' *Politeia* (A126–129), die davon abweichende Auffassung der zeitgenössischen Autoren (A130–133). Die nach Ansicht Meis zu beobachtenden Verfälschungen und Vereinfachungen der zeitgenössischen Autoren betreffen sowohl das fehlende Verständnis für die antiken Autoren, welche die Transposition des vollständigen Systems der Modi in verschiedene Tonräume beschrieben hätten, als auch dessen Reformulierung in der zeitgenössischen Musikpraxis (A143–153). Meis Zeitgenossen hätten die Verwendung der antiken Modi und ihrer Transpositionen für die Reinigung (»purgatio«) von den Leidenschaften (»moti dell'animo«) – je nach Tonraum – aufgegeben und hätten sich stattdessen auf den mittleren Tonraum, das Dorische beschränkt. Sie würden das System der Affekte mit den Oktavspecies in Verbindung bringen, entsprechend mit den tiefen Lagen die Traurigkeit und Trauer, mit den mittleren den Ernst und die Strenge und mit den hohen die Wut und die Freude (A134).

Das 4. Buch versucht eine knappe historische Darstellung der griechischen Musik aus einer philosophischen

und politischen Perspektive auf die Verwendung und die Funktion der Modi in der Antike. Im ersten Teil umreißt Mei die Positionen verschiedener Theoretiker – von Aristoxenos bis Epigonos, von Damon bis Porphyrios (A402). Daran anschließend beleuchtet er die Kontexte des Gebrauchs der Musik (im Theater, bei Symposien, bei Festivitäten) und ihre Funktionen in der Gesellschaft, z. B. in der Erziehung (A404f.). Des Weiteren beschreibt Mei die Verwendung der Modi in der Vokal- und Instrumentalmusik (A406) und erklärt deren Herleitung sowohl durch die Namen von Völkern als auch durch in Mythen auftretende Musiker: Thamyras (dorisch), Marsyas (phrygisch), Amphion, Olympos, Melanippides, Torebos (lydisch), Sappho (mixolydisch; A409ff.). Abschließend thematisiert Mei das Verhältnis zwischen den Modi und der Ethoslehre (A412ff.), wobei er einen Exkurs über die »nomoi« mit einschließt (A418a–419a).

Im zweiten Teil des 4. Buches wird die Analyse des »usus« der Musik in verschiedenen praktischen Kontexten komplementär zur Untersuchung über deren »utilitas« innerhalb der Formierung künftiger Poleis behandelt. Die Untersuchung folgt dabei den beiden disparaten Modellen, die sich auf die *Politeia* Platons und auf die *Politik* Aristoteles' stützen (A427ff.). Speziell schlägt Mei, als gründlicher Kenner der Schriften Galenos' über die Humoralpathologie, am Ende des Traktats eine eigene Lesart der Katharsis vor, welche die Form der Reinigung (»purgatio«) des Geistes (»animo«) in enger Wechselbeziehung mit der Lehre von der Reinigung des Körpers durch die »humores« (Körpersäfte) sieht. Ein derartiger Vorgang, auf aristotelischen Vorgaben basierend, bezieht sowohl die Theorie der Mimesis als einem Einfühlen der Seele des Zuhörers (z. B. in das im Theater Dargestellte) mit ein als auch die Betrachtung der ethischen Wirkungen, die verschiedenen musikalischen Modi zugeschrieben werden (A437–440).

Kommentar • Noch vor der Zirkulation des Traktats waren es vor allem Meis auf Italienisch verfasste Briefe zu ähnlichen Fragestellungen, die auf Ersuchen der sich um Giovanni de' Bardi und Jacopo Corsi sich versammelnden Camerate in Florenz entstanden sind, die zu einer Verbreitung von Meis Thesen führten. An den Camerate nahmen Musiker wie Jacopo Peri und Vincenzo Galilei, aber auch Literaten teil: Sie alle wünschten, aus erster Hand über die in den griechischen Traktaten beschriebene Musik informiert zu werden. Als Beispiel sei auf die präzisen Anfragen Galileis verwiesen, der Mei um Erörterungen zu den verschiedensten Themen der antiken Musiktheorie bat: zu den Intervallen, die die Form (»eidōs«) des diatonischen Tetrachords mit dem »diatonico syntono« bilden, wie er von Ptolemaios in der Harmonielehre erörtert wird (im Unterschied zum pythagoreisch hergeleiteten Tetrachord

mit einem »diatonico diatono«), ferner zum Unterschied zwischen »pratico« und »theorico«, zur Struktur des semitonus minore bzw. maggiore, schließlich zum Ursprung der enharmonischen und chromatischen Tetrachorde. Mei antwortete mit detaillierten Erklärungen, in denen seine Einwände gegen die Hypothesen Galileis deutlich werden. Einige Teile der Briefe entsprechen direkt aus *De modis* entnommenen Passagen, die er als Übersetzung ins Italienische zitiert. Der größte Teil seiner Gesprächspartner war an der Möglichkeit interessiert, die griechischen *toni* und »suoni« wieder aufzuführen, und konnte daher nur schwer akzeptieren, dass Mei – von der Philologie und Geschichte herkommend – die Diskussion auf der Ebene der *musica theórica* und nicht auf derjenigen der *musica practica* führte.

Der Inhalt der Briefe wurde von Galilei im *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florenz 1581) rezipiert; Piero Del Nero veröffentlichte als postume Ausgabe den ersten Teil von Meis Brief an Galilei aus dem Jahr 1572 als *Discorso sopra la musica antica e moderna* (Venedig 1602). Vom *Discorso* wurden zehn Kopien an Galileo Galilei gesandt, damit er sie im Umfeld der Universität in Padua verbreiten würde. Abschriften von fünf Briefen an Vincenzo Galilei, dem Vater Galileos, und eines weiteren an Bardi finden sich in einer römischen Handschrift des 17. Jahrhunderts, die im Umfeld von Christina von Schweden erworben und aufbewahrt wurde (IRvat, Reg. lat. 2021). Diese wurden dann von Charles Burney aufgefunden und von Claude V. Palisca (1960) ediert, der damit die Wiederentdeckung Meis im 20. Jahrhundert ermöglichte.

Die in *De modis* enthaltenen Betrachtungen zirkulierten zunächst in Florenz: Mit ziemlicher Sicherheit setzten sich die Mitglieder der Accademia degli Alterati mit Meis Thesen auseinander und nahmen ihn in absentia im Jahr 1585 als Mitglied auf. Der lateinische Text wurde an Vettori verschickt, der ihn mit Philologen und Literaten teilte, darunter wahrscheinlich Lorenzo Giacomini, Giulio del Bene und Giorgio Bartoli. Seit der Kompilation der *Commentarii in Poeticam* (Florenz 1560) zeigte Vettori Interesse an den Studien Meis über die Musik. Auch seine *Commentarii Aristotelis Politicorum* (Florenz 1576) sind vor dem Hintergrund der Entdeckungen seines Schülers zusammengestellt.

Dennoch blieben wenigstens zwei geplante Drucklegungen von *De modis* unvollendet. Das Werk wurde zudem um 1627 vom Florentiner Giovanni Battista Doni wieder aufgegriffen, der Marin Mersenne eine Kopie davon nach Paris schickte, und darauffolgend von Giovanni Battista Martini in Bologna, der sich eine Abschrift durch den Bibliothekar der Laurenziana, Lorenzo Mehus, herstellen ließ.

Das Studium der originalsprachlichen Texte, die historisch begründete Analyse der theoretischen Grundlagen und die Neuformulierung der Methodik der aristotelischen Lehre waren die offenkundigsten Errungenschaften, welche durch die Verbreitung und Rezeption der Schriften Meis erreicht wurden. Die Musikwissenschaft spricht heute Mei die geschichtsträchtige Erkenntnis zu, dass die *Modi* und »suoni«, also die Klanglichkeit der antiken griechischen Musik für immer verloren waren, sodass die neuen musikalischen und dramaturgischen Ausdrucksweisen, obgleich sich auf die Antike berufend, ein Zeitalter eigenen Rechts eröffneten.

Literatur C. V. Palisca, Girolamo Mei. *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, Rom 1960 • Ders., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, 265–279, 303–314, 348–355, 418–426 • F. A. Gallo, Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance, in: *GMth* 7, Dst. 1989, 7–38 • C. V. Palisca, Die Jahrzehnte um 1600 in Italien, in: ebd., 221–306 • Ders., *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven 1989 • D. Restani, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla »Poetica« alla musica*, Flz. 1990 • A. Siekiera, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in: *Le parole della musica*, Bd. 3: *Studi di lessicologia musicale*, hrsg. von F. Nicolodi und P. Trovato, Flz. 2000, 3–30 • D. Restani, Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVI^e siècle, in: *La Naissance de l'opéra. Euridice 1600–2000*, hrsg. von F. Decroisette, F. Graziani und J. Heuillon, P. 2001, 57–96 • M. Žužek-Kres, *Metamorfaze pojmovanja antične »mousikē«*. *Medičejske Firenze* (Mei, Bardi in Galilei) [Metamorphose des Diskurses über die antike »mousikē«. Das Florenz der Medici], in: *Bilten. Slovensko Muzikološko Društvo* [Slowenische musikwissenschaftliche Gesellschaft] 19, 2004, 27–39, <http://www.slomd.si/images/Bilten/Bilten_19.pdf> • E. Tsugami, *Mei's Interpretation of Aristotle Poetics and the Birth of Opera*, Tokyo 2015

Donatella Restani

Marin Mersenne

Harmonie universelle

Lebensdaten: 1588–1648

Titel: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique, Où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques* (*Harmonie universelle*, enthaltend die Theorie und Praxis der Musik, wo von der Natur des Tons und der Bewegungen, den Konsonanzen, den Dissonanzen, den Tongeschlechtern, den Modi, der Komposition, der Stimme, den Gesängen und allen Arten von harmonischen Instrumenten gehandelt wird)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1636 (Bd.1) und 1637 (Bd.2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 791 S. (Bd.1) und 798 S. (Bd.2), frz.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Paris 1963 [Faksimile mit einer Einf. von F. Lesure und Annotationen des Autors] • Teilübersetzungen: *Harmonie universelle*. The Books on Instruments, übers. von R. E. Chapman, Den Haag 1957 • An Edited Translation of the Fourth Treatise of the ›Harmonie universelle‹, übers. von R. F. Williams, Diss. Univ. Rochester 1972 • Die Blasinstrumente aus der ›Harmonie Universelle‹ des Marin Mersenne. Übersetzung und Kommentar des ›Livre cinquieme des instruments à vent‹ aus dem ›Traité des instruments‹, übers. von W. Köhler, Celle 1987 • Digitalisate: Gallica

Marin Mersennes *Harmonie universelle* ist zwar enzyklopädisch angelegt und umfasst die theoretischen Grundlagen der Musik ebenso wie ihre praktische Anwendung, sie ist dabei jedoch nicht in erster Linie mathematisch-spekulativ, sondern ausgehend von der physikalischen Basis des Klangs konzipiert. Der Autor, der kein Musiker war, begann seine Ausbildung am Jesuitenkolleg La Flèche (ab 1604). Nach Studien an der Sorbonne und am Collège Royal trat er 1611 in den Franziskanerorden ein, ab 1619 lebte er ununterbrochen in Paris, von wo aus er intensiven persönlichen und brieflichen Kontakt mit der europäischen Gelehrtenwelt unterhielt und Schriften zu verschiedenen naturwissenschaftlichen Gebieten verfasste. Seine Beschäftigung mit Musik fand in zahlreichen Texten ihren Niederschlag, allerdings mit wechselnden Akzentuierungen. 1627 erschien bereits der *Traité de l'harmonie universelle* (Paris) mit den ersten zwei eines auf insgesamt 16 Bücher angelegten Werkes. Dort wird die Musik noch in erster Linie mathematisch-metaphysisch behandelt, während in der *Harmonie universelle* sowohl physikalische als auch rhetorische Grundlagen und die Kompositionspraxis stärker hervortreten.

Zum Inhalt • Die umfangreiche Schrift lässt sich thematisch in vier Teile gliedern: physikalische Aspekte des Klangs (Eigenschaften, Bewegungen von Körpern, Verhalten von Saiten, Mechanik, die Tonerzeugung der menschlichen Stimme; Bücher 1–5 [bei durchgehender Zählung, die sich jedoch nicht im Inhaltsverzeichnis widerspiegelt]), Gesang und Komposition (Bücher 6–11), Musikinstrumente mit ihrer Bau- und Funktionsweise (Bücher 12–18) sowie eine Diskussion der Weltharmonie (vgl. Buch 19); die im Druck angezeigte Unterteilung in zwei größere Gruppen von *Traités* (die ihrerseits durch eingeschobene Vorreden eingeleitet werden) fasst Stimmen und Gesang (vgl. Bücher 4 und 5, ›Traitez de la Voix et des Chants‹) sowie Kon- und Dissonanzen, Gattungen, Modi und Komposition (vgl. Bücher 6–11, ›Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition‹) zusammen. Formal handelt es sich um eine auf Vollständigkeit abzielende Zusammenstellung des gesamten musikrelevanten Wissens, die in Form von verschiedenen

Abhandlungen (›traités‹), Sätzen (›propositions‹) und Folgerungen (›corollaires‹) präsentiert wird (vgl. die am Ende des Vorw. abgedruckte Auflistung). Daraus resultiert der Eindruck einer relativ unsystematischen Anordnung des Gesamtwerkes. Mersenne legt großes Gewicht auf physikalische und mechanische Aspekte und gilt als erster Autor, der die Schwingungseigenschaften von Saiten beschrieben hat (daher werden bei ihm die Tonberechnungen nicht mehr als Teilungs-, sondern als Frequenzverhältnisse dargestellt).

Im ersten Teil wird der Ton in seiner Erzeugung, seinen Eigenschaften und seiner Ausbreitung beschrieben (inklusive akustischer Phänomene wie Echo, Schwebungen und Obertönen, für die Mersenne aber noch keine eigenen Begriffe prägt), wobei auch die Gegebenheiten bei festen Körpern und Luftsäulen behandelt werden; hier werden auch nichtmusikalische physikalische Phänomene erläutert. Eingefügt ist zudem eine kurze Abhandlung des Mathematikprofessors Gilles Personne de Roberval zur Mechanik (›Traité Mechanique‹). Bei der Behandlung der Stimme (›livre premier, de la voix‹) werden zunächst ebenfalls die physiologischen Aspekte angesprochen, dann aber auch Stimmprobleme und ihre Behandlung, die Wirkung unterschiedlicher Sprachen (unter Heranziehung kombinatorischer Berechnungen, wie Wörter aus den existierenden Lauten der Sprache gebildet werden könnten), akustische Fragen im Hinblick auf den Bau von Sälen und die Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme. In diesem Buch geht Mersenne auch auf einschlägige Sätze aus den pseudo-aristotelischen *Problemata* ein. Am Ende dieser Bücher stehen Texte (u. a. eine französische Nachdichtung des 138. Psalms und des *Gesangs der Jünglinge im Feuerofen* aus Daniel 3), die Mersenne den Musikern zur Vertonung empfiehlt.

Im ›livre second, des chants‹ werden die unterschiedlichen Musikgattungen dargestellt: Unter ›chant‹ fallen dabei für Mersenne die verschiedenen Arten einstimmiger Gesänge, die sich von der gesprochenen Sprache durch die Verwendung distinkter Tonhöhen unterscheiden. Es werden die Komposition von Melodien unter Einbeziehung von Gattungsdefinitionen (Chansons, Motette/Fantasie, Tänze, Gregorianik) besprochen und rhetorische Prinzipien der Musik umrissen (die Melodie muss den Text nachahmen; die Intervalle können mit Farbnuancen verglichen werden); auch Kombinatorik wird behandelt, um damit z. B. die überhaupt mögliche Anzahl von Kombinationen aus den sechs verschiedenen Solmisationssilben berechnen zu können. Die Gesänge können auch nach ihren Affekten unterschieden werden, wofür besonders der Rhythmus eine wichtige Rolle spielt. Er folgt für die einfachen Formen (Air de cour, Chanson à danser) der Sprache; den Tanzsätzen

ordnet Mersenne antike Versmaße zu, während in der Praxis nur von ihren »mouvements« gesprochen werde. Für die Tanztypen gibt Mersenne Beispielmelodien in unterschiedlichen Tonarten. Daneben wird immer wieder auch auf die Bedeutung der Ausführung hingewiesen.

Konsonanzen und Dissonanzen (die ersten beiden Bücher der »*Traitez des consonances, des dissonances*«) werden sowohl in ihrer Konstruktion (hier sind auch die harmonische und arithmetische Teilung der Oktave angesprochen) als auch in ihren Qualitäten (Verschmelzungsgrad, Wohlklang) behandelt. Ein Intervall ist umso konsonanter, je häufiger die Schwingungen beider Saiten zusammenfallen und je stärker die mitklingenden (sympathetischen) Schwingungen sind. Unterschiede im Charakter werden allerdings nur für Terzen und Sexten benannt, die Quarte ist, ähnlich wie bei René Descartes, zweideutig und steril, da sie weder in der Teilung noch der Vervielfachung Konsonanzen hervorbringe. Die Erfahrung aller Musiker, dass Terzen konsonant seien, versucht Mersenne auch theoretisch damit zu begründen, dass die Dezime als zusammengesetztes Intervall konsonanter als die Undezime sei. Die Dissonanzen werden ebenfalls systematisch hergeleitet; sie sind in der Melodieführung und dem diminuierten Kontrapunkt notwendig.

Im Anschluss wird das Tonsystem mit den verschiedenen Genera dargestellt; dabei bewertet Mersenne das diatonische als natürlicher und einfacher auszuführen als das chromatische oder enharmonische System. Die unterschiedlichen Arten der Solmisation (inklusive einer zusätzlichen siebten Silbe *ni* oder *ci* und Varianten für chromatisch alterierte Stufen, etwa als Umkehrung *ut-tu, re-er*) werden resümiert. Die Tonartenlehre präsentiert Mersenne wie Gioseffo Zarlino vom Ton *c* ausgehend (da dann die Ordnung der Intervallspezies systematisch zu verfolgen ist), diesen Modus bezeichnet er allerdings aufgrund seiner Interpretation der griechischen Quellen als »dorisch« (ausführlicher dargelegt in den *Quaestiones celeberrimae in Genesin*, Paris 1623). Neben derjenigen Zarlinos verweist er auch auf die traditionelle Zählweise (beginnend auf *d*); diejenige von Giovanni Battista Doni ist nur kurz am Ende des »livre cinquieme de la composition de musique« erwähnt. Die Verwendung der griechischen Namen hält er für nicht zwingend notwendig und zieht eine Benennung nach Grundtönen vor. Er weist den Modi Affektcharaktere zu und schlägt vor, das Repertoire möglicher Modi durch Halbtöne an anderen Positionen der Skala und die Einbeziehung von großen und kleinen Ganztönen zu erweitern.

Es folgen zwei Bücher zur Kompositionslehre; sie bauen allerdings nicht systematisch im Sinne einer didaktischen Präsentation aufeinander auf, sondern erörtern verschiedene Fragen der Satzlehre (thematisch verwandt

sind überdies einige Abschnitte im »livre sixiesme de l'art de bien chanter« und im »livre second des chants«). In den »livres [...] de la composition« bezeichnet der Begriff »contrepont« die verschiedenen Satzarten, »composition« den mehrstimmigen Satz. Im »livre quatriesme de la composition« wird der einfache Kontrapunkt behandelt. Zunächst werden Ein- und Mehrstimmigkeit mit typischen Argumenten gegeneinander abgewogen, erstere sei deutlicher und textverständlicher; der Bass wird als Stimme mit tragender Funktion beschrieben, ohne allerdings einen Generalbass schon als Norm anzunehmen. Im »contrepont simple« (Note gegen Note) sind vier Bewegungsarten möglich: Seitenbewegung schritt- und sprunghaft, Parallel- und Gegenbewegung, für die die üblichen Regeln gelten (nach Möglichkeit Vermeidung von Folgen gleicher Intervalle, vollkommene Konsonanzen sollen von der nächstliegenden unvollkommenen Konsonanz aus und mit Halbtonschritt in einer Stimme erreicht werden, Querstände sind zu vermeiden; ihre Bewertung ist allerdings in zeitgenössischen Quellen uneinheitlich). Die möglichen Intervallfortschreitungen werden teilweise in Tabellen zusammengestellt. Für den zweistimmigen Kontrapunkt werden ebenfalls die traditionellen Regeln knapp dargestellt (Modusbestimmung, enger Satz, Abwechslung), für den mehrstimmigen Satz die Regeln für die Konstruktion von Akkorden; dabei benutzt Mersenne auch eine Zahlennotation für die Darstellung der Zusammenklangsfolgen. Für den diminuierten Kontrapunkt (»livre cinquieme de la composition«) werden ebenfalls die Grundregeln gegeben, v. a. für Dissonanzbehandlung und Kadenzen, und mit Werkbeispielen illustriert (von Charles Racquet und Antoine du Cousu), die aber im Text kaum kommentiert sind; hinzu kommen die verschiedenen Fugenarten mit Beispielen (Claude Coffin, Claude Le Jeune, Gabriel de La Charlonière [Charlonye] u. a.).

Das »livre [...] de l'art de bien chanter« gliedert sich in vier Teile: die Ordnung der Klänge (Prop. I–IV, mit Erörterung der Notation und der Vermittlung der Fähigkeit zum Musiklesen, wobei Mersenne ein weiteres System der Buchstabennotation vorschlägt), die Verzierungskunst (V–VIII), die »musique accentuelle« (IX–XVI) und die Rhythmik (XVII–XXXIV). Neben Erläuterungen zum italienischen Gesangsstil nach Giulio Caccini werden hier noch einmal Kunstgriffe (»industries«) für die Komposition von Melodien empfohlen (Abwechslung, Nachahmung von Vorbildern wie Claudin de Sermisy, Pierre Guédon, Eustache du Caurroy oder Charles Boësset, Beachtung des Textsinns, Kenntnis der Kombinationsmöglichkeiten der Töne und der Rhythmik). Als »musique accentuelle« behandelt Mersenne rhetorische Aspekte: Die Unterschiede der Affekte und deren angemessenen Ausdruck sowie die Möglichkei-

ten der Musik, sie nachzuahmen; sein Ideal des Musikers ist daher der »orateur harmonique« (also ein Redner mit musikalischen Mitteln). Der Abschnitt zur Rhythmik (häufig in Verbindung mit dem Begriff »mouvement« behandelt) umfasst auch die Sprache und Versmetren, bevor die Anwendung auf Melodien erläutert wird. Nach Beispielen zur Verzierung eines Air und solchen für den Vortrag lateinischer und griechischer Verse und »musique mesurée à l'antique« (Vertonungen, die quantifizierende französische Verse möglichst genau mit dem musikalischen Rhythmus wiedergeben) werden die Taktarten und Augustinus' Ausführungen zu Rhythmus und Metrum kommentiert.

Im instrumentenkundlichen Teil (»livres [...] des instruments«) beschreibt Mersenne die verschiedenen Gruppen der Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente (wobei die Orgel auf die Blasinstrumente folgt); dem Teil vorangestellt wird eine Unterscheidung in unbewegliche (»immobiles«, worunter auch die Natur, d. h. Berge fallen können) und bewegliche Klangerzeuger (»mobiles«), die vom Menschen angeregt werden. Die Saiteninstrumente werden nach Bauweise weiter unterteilt und Schallerzeugung, Stimmung und Spielweisen besprochen. Das Buch über die Blasinstrumente (»livre cinquième des instruments à vent«) ist summarischer und erfasst die Mersenne bekannten Instrumente (Flöten, Horn, Trompete, Posaune, Zink, Pommer, Dulzian, Sackpfeife), ebenfalls unter Einschluss von Griffstabellen, in einigen Fällen spielpraktischen Informationen (z. B. zu Hornensembles oder eine Aufstellung der Militärsignale) und bautechnischen Details. Die Instrumente sind meist auch bildlich dargestellt, ferner sind Musikbeispiele, die typische Spielweisen enthalten, beigegeben. Am Ende des Buchs über die Schlaginstrumente (»livre septième des instruments de percussion«) sind Kommentare zu Doni und anderen Theoretikern sowie eine Würdigung des Komponisten Jacques Mauduit (nebst Abdruck seines Requiems) eingefügt. Das letzte Buch diskutiert weltharmonische Vorstellungen, indem der Nutzen der Harmonie in verschiedensten Bereichen, etwa für therapeutische Anwendungen oder als Metaphorik in Predigten, angesprochen wird, und behandelt einige mathematisch-physikalische Detailfragen.

Kommentar • In Mersennes Werk manifestieren sich die für das Musikdenken des frühen 17. Jahrhunderts typische Verbindung zu den im Entstehen begriffenen modernen Naturwissenschaften, insbesondere der Physik, und zugleich ein universeller Anspruch, alle für die Musik relevanten Wissensgebiete einzubeziehen. Daher werden sowohl rationalistische als auch empirische Ansätze verfolgt und die titelgebende Harmonie auf verschiedenen Ebenen behandelt: derjenigen der im Kosmos angenommenen Harmonie, der Affektnachahmung durch die Musik und

in der konkreten Umsetzung in Komposition und Ausführung. Grundlage sind jedoch mathematisch berechenbare Strukturen, weshalb Mersenne soweit wie möglich nach mathematischen Gesetzen für die Phänomene sucht; dies erklärt auch die häufige Verwendung von Kombinatorik. Innovativ sind seine Ton- und Konsonanzdefinitionen über Schwingungen. Mersennes Auffassung von Rhetorik ist dadurch geprägt, dass er im Rahmen der Nachahmungsmöglichkeiten – wie in der französischen Tradition mehrfach zu beobachten – dem Rhythmus besondere Aufmerksamkeit widmet, Sprache und Gesang als eng verwandt behandelt und insbesondere die Rolle der Ausführung hervorhebt. Mersenne verwendete bei der Abfassung der *Harmonie universelle* Abschnitte aus eigenen Vorgängerwerken, aber auch Stellungnahmen und Materialien von zeitgenössischen Musikern und Gelehrten, die Mersenne kannte oder mit denen er korrespondierte (Boësset, Jean Titelouze, Mauduit, Descartes, Doni), sodass die Einbindung seines Werks in das europäische Gelehrtenmilieu nachvollziehbar wird.

Literatur W. Seidel, Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, in: GMth 9, Dst. 1986, 56–82 • D. A. Duncan, Persuading the Affections. Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to the Harmonic Orators, in: French Musical Thought, 1600–1800, hrsg. v. G. Cowart, Ann Arbor 1989, 149–175 • E. Honn Hoegberg, From Theory to Practice. Composition and Analysis in Marin Mersenne's »Harmonie universelle«, Diss. Indiana Univ. 2005

Inga Mai Grootte

Olivier Messiaen Technique

Lebensdaten: 1908–1992

Titel: Technique de mon langage musical (Technik meiner musikalischen Sprache)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1944

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 71 S. (Bd. 1: Texte), 61 S. (Bd. 2: Exemples musicaux), frz.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Paris 2010 [in einem Bd.] • Übersetzungen: The Technique of My Musical Language, übs. von J. Satterfield, Paris 1956 • Technik meiner musikalischen Sprache, übs. von S. Ahrens, Paris 1966

In diesem Traktat gibt Olivier Messiaen erstmals eine systematische Einführung in die wichtigsten Aspekte seiner Kompositionstechnik (einige Hinweise hatte er bereits in den Vorworten zu *La Nativité du Seigneur*, Paris 1936, und *Quatuor pour la fin du temps*, Paris 1942, geliefert). Es handelt sich also um angewandte Kompositionstheorie, die eng auf die bis dahin entstandenen Werke des Autors bezogen ist und ein unverzichtbares Hilfsmittel zu deren Verständnis liefert. Dass Messiaen die semantische Seite

seiner Musik dabei explizit ausklammert, erklärt sich daraus, dass die Entstehung des Buchs durch seine Kompositionskurse veranlasst wurde, die er in Paris ab 1941 privat und ab 1942 am Conservatoire gab: Das Buch richtet sich primär an seine Schüler und soll sie anregen, selbst neue Wege zu beschreiten. Der Begriff »langage« (der an die strukturalistische Sprachwissenschaft Ferdinand de Saussures erinnert) bezieht sich in der damaligen französischen Musiktheorie primär auf die satztechnische Struktur: auf die traditionellen Primärparameter Rhythmus, Melodik und Harmonik, nicht auf die Klangfarbe. Gleichwohl kommen auch Messiaens ästhetische und weltanschauliche Präferenzen punktuell zur Sprache (v. a. im Vorw., das eine Liste seiner Vorbilder enthält).

Zum Inhalt • Das Buch gliedert sich in einen schmalen, über weite Strecken lakonisch formulierten Textband und einen im Verhältnis dazu sehr umfangreichen Notenband, der ganz überwiegend aus Beispielen aus Messiaens eigenen Werken besteht. Die 19 Kapitel gruppieren sich klar in drei Teile: Die Eckpfeiler bilden Messiaens Innovationen auf den Gebieten des Rhythmus (Kap. 2–7) und der Harmonik (Kap. 13–19); dazwischen finden sich inhaltlich heterogene, weniger neuartige Ausführungen zu Melodik (Kap. 8–10) und Form (Kap. 11–12). Im 1. Kapitel verweist Messiaen auf analogieartige Bezüge zwischen seinen rhythmischen und harmonischen Innovationen und fasst sie unter den wirkungsästhetischen Oberbegriff des »charme des impossibilités« (»Reiz der Unmöglichkeiten«): Seine Musik soll dem Ohr wollüstige und zugleich kontemplative Reize bieten, die auf gewissen mathematischen »Unmöglichkeiten« basieren.

Im Rhythmus-Teil propagiert Messiaen eine vom gleichmäßigen Akzentstufentakt befreite »musique amesurée« (S. 6), wobei er sich auf Gregorianik und altgriechische Versmaße (sowie deren Darstellung bei Dom André Mocquereau und Maurice Emmanuel) beruft, auf altindische Rhythmen und Igor Strawinsky. Den Ausgangspunkt bildet die »valeur ajoutée« (»hinzugefügter Wert«), mit der das Taktmaß aufgebrochen wird. Darauf folgen verschiedene Verfahren der Arbeit mit rhythmischen Motiven wie Diminution und Augmentation (auch unregelmäßig, z. T. mit Bruchzahlen als Multiplikator); spiegelsymmetrische rhythmische Motive, deren Krebs der Grundgestalt gleicht und die daher, in der Terminologie Messiaens, »unumkehrbar« sind (»rythmes non-rétrogradables«; die offizielle deutsche Übersetzung »nicht-umkehrbare Rhythmen« ist hier, wie leider auch an anderen Stellen, ungenau, weil es sich nicht um eine Umkehrung, sondern um den Krebs handelt); rhythmische Kanons und Ostinati, aus denen eine komplexe Polyrythmik resultiert. Zum Abschluss werden verschiedene Methoden erörtert, wie sich diese

damals neuartige rhythmische Struktur so notieren lässt, dass sie die Aufführung erleichtert.

Im Mittelteil betont Messiaen das Primat der Melodie und bekennt seine Vorliebe für bestimmte Intervalle (Tritonus) und melodische Wendungen, für Gregorianik und den Gesang der Vögel. Hinweise auf Abspaltungstechniken und die Permutation von Melodietönen leiten über zu Überlegungen zur Form, die von traditionellen Begriffen ausgehen (Liedform, Sonate und Fuge, Formtypen des gregorianischen Chorals), aber auch einige für Messiaen charakteristische Formtypen aufzeigen (wie den mit zwei oder mehr refrainartig wiederkehrenden und dabei unterschiedlich behandelten Themen).

Der Harmonik-Teil beginnt analog zum Rhythmus-Teil mit dem Konzept der »note ajoutée« (»hinzugefügte Note«), mit der Messiaen ebenso wie Debussy und bereits Rameau traditionelle Akkorde anreichert und »einfärbt« (S. 40). Über unaufgelöste Vorhalte, Resonanzwirkungen (Nutzung und Nachahmung des Teiltonphänomens) sowie Schichtungen gelangt Messiaen zu komplexen sieben- oder achttönigen »accords spéciaux«. Ostinati und die Ausweitung des Konzepts der »harmoniefremden Töne« auf ganze Tongruppen tragen ebenfalls zur Erweiterung des satztechnisch Erlaubten bei. Den krönenden Abschluss bildet das System der sieben »modes à transpositions limitées« (»Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit«). Dabei handelt es sich um symmetrische Skalen, bei denen eine bestimmte Intervallfolge regelmäßig wiederkehrt (Modus 1: ein Ganzton, Modus 2: Halb- und Ganzton, Modus 3: Ganzton und zwei Halbtöne, Modus 4: kleine Terz und drei Halbtöne, Modus 5: große Terz und zwei Halbtöne, Modus 6: zwei Ganz- und zwei Halbtöne, Modus 7: Ganzton und vier Halbtöne) und es deshalb deutlich weniger als zwölf verschiedene Transpositionen gibt (bei M1 nur zwei, bei M2 drei, bei M3 vier und bei M4 bis M7 je sechs). Auch hier werden historische Vorbilder genannt (die Franzosen Debussy, Paul Dukas und Maurice Ravel; die Russen Nikolai Rimsky-Korsakow, Alexander Skrjabin und Strawinsky; nicht erwähnt wird Nikolai Tscherepnin). Nach Messiaen sollen die Modi primär harmonisch verwendet werden, d. h. der Bildung neuartiger Fortschreitungen dienen. Tatsächlich begünstigt ihr Tonvorrat die Kombination von auf dem Quintenzirkel weit auseinanderliegenden Dreiklängen, während die traditionelle Kadenzbildung stark eingeschränkt wird (so lässt die 1. Transposition von M2 nur die Dreiklänge C-Dur, Es-Dur, Fis-Dur und A-Dur zu). Das intendierte Ziel ist eine »ubiquité tonale« (»tonale Allgegenwart«), die durch Modulationen zwischen mehreren Modi und deren simultane Kombination (Polymodalität) noch intensiviert werden kann, von der Polytonalität der »Groupe des Six« hingegen deutlich abgegrenzt wird.

Kommentar • Messiaens Traktat bildet einen Schlüsseltext zum Verständnis seines musikalischen Denkens ebenso wie seiner Kompositionen und zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte von Komponisten verfasster musiktheoretischer Werke. Frappierend ist zunächst Messiaens unbefangener Umgang mit der Tradition. Anders als andere zeitgenössische Komponisten bietet er keine allgemeinen Reflexionen über den »Stand des musikalischen Materials« oder über eine notwendige Revolutionierung des bisherigen Kompositionssystems. Dessen zentrale Elemente – der Akzentstufentakt und die dreiklangbasierte Dur-Moll-Tonalität – werden vielmehr vorausgesetzt und zunächst nur graduell erweitert durch »valeurs / notes ajoutées«. Dass dieses additive Verfahren bei konsequenter Anwendung letztlich zur Aufhebung des bisherigen Systems führt, bleibt unerwähnt. (Ähnliches gilt für die Ausführungen zur Form, bei denen er einerseits an der Sonatenform festhält, andererseits jedoch empfiehlt, auf die Reprise zu verzichten.)

Ebenso bezeichnend für Messiaens kompositorischen wie theoretischen Ansatz ist die eigentümliche Verbindung von Eklektizismus, Abstraktion und einem Bedürfnis nach systematischer Ordnung. Der Komponist nennt eine Vielzahl von Quellen aus unterschiedlichen Epochen und Kulturen, aus denen er seinen »Honig« sammle (»notre miel«, S. 23). Zu dem Eindruck einer lockeren Aneinanderreihung heterogener Details trägt auch die konsequente Trennung der musikalischen Parameter bei, die an die Gliederung älterer Kompositionslehren anknüpft (namentlich an Vincent d'Indys *Cours de composition musicale*, 4 Bde., Paris 1903–1950, dem Messiaen in diversen Punkten folgt). Bei der Lektüre wird jedoch schnell klar, dass diese Gliederung bei Messiaen aus einem neuen Kompositionskonzept resultiert, das von einer rigorosen Trennung von Tondauern- und Tonhöhenstruktur ausgeht (wie es sie so zuvor allenfalls in der Isorhythmie des 14. Jahrhunderts gegeben hat). Diese Trennung der Parameter bedeutet im Vergleich zur klassisch-romantischen Tradition eine erhebliche Abstraktion und zugleich eine starke Aufwertung des Rhythmus, der in dem Buch bewusst an erster Stelle behandelt wird. (Das von Messiaen gleichwohl mehrfach postulierte Primat der Melodie wird zwar teilweise in seinen Kompositionen eingelöst, nicht jedoch von seiner Musiktheorie.)

Das Denken in abstrakten Parameter-Schichten und die Emanzipation des Rhythmus waren die beiden Aspekte von Messiaens Musik und Theorie, die seine Schüler der 1940er- und 1950er-Jahre am meisten faszinierten und die entscheidende Voraussetzungen für den Serialismus lieferten. (Demgegenüber wurden die Modi von ihnen als persönliches Idiom Messiaens angesehen, das ihnen nicht hinreichend atonal erschien.) Anders als der Serialismus zielte

Messiaen nicht darauf ab, Tondauern und Tonhöhen konsequent ein und derselben Strukturformel zu unterwerfen. Sein Insistieren auf Analogien zwischen seinen rhythmischen und harmonischen Techniken (namentlich zwischen den »nicht-umkehrbaren Rhythmen« und den »Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit«) zeugt jedoch von dem Bemühen, beide auf gemeinsame übergeordnete Ordnungsprinzipien zurückzuführen. Tatsächlich zeigt sich in beiden Fällen ein Hang zur Symmetrie, zum Spiel mit Zahlen und zur Abstraktion. Der Begriff des »charme des impossibilités« (der offenkundig von Strawinskys *Poétique musicale*, Cambridge 1942, beeinflusst ist) vermag das eigentümliche Verhältnis von abstrakter Struktur und intendierter sinnlich-emotionaler Wirkung der Musik Messiaens nur unzureichend zu erklären. In der Praxis zielen seine technischen Verfahren – verkürzt gesagt – darauf, das rationale Fassungsvermögen des Hörers zu überwältigen und ihm so einen Eindruck von Transzendenz zu vermitteln. Diese Intention wird in *Technique* nicht explizit dargelegt, scheint jedoch an verschiedenen Stellen durch (etwa im Vorwort und bei den noch sehr unsystematischen Farbbeschreibungen bestimmter Harmonien auf S. 45 f.).

Frappierend ist schließlich auch die Unbekümmertheit, mit der Messiaen in seinem Buch in der ersten Person spricht. *Technique* ist einer der ersten musiktheoretischen Traktate, in denen ein Komponist primär sein eigenes Schaffen erörtert und seine technischen Verfahren detailliert erklärt. Für einen ca. 35-jährigen Komponisten, den sein Land zunächst nicht vom Kriegsdienst freizustellen für nötig befunden hatte, mag dies sehr selbstbewusst anmuten (ebenso wie die Liste im Anhang, in der er seine eigenen Werke nach Relevanz anordnet). Tatsächlich sind Messiaens kompositorische Neuerungen jedoch so komplex und eigenartig, dass ihr Verständnis durch die Lektüre des Buches wesentlich erleichtert wird (wenngleich in jüngerer Zeit diverse Querbezüge zu anderen Komponisten und Theoretikern offengelegt wurden und die Fokussierung auf Selbstaussagen eines Künstlers stets die Gefahr einer gelenkten, einseitigen Wahrnehmung birgt; auch darin wurde Messiaen zum Vorbild für viele jüngere Komponisten). Andererseits war sich Messiaen zwar wohl schon zu dieser Zeit seiner Wirkung auf seine Schüler bewusst, hat jedoch weder hier noch anderswo den Anspruch erhoben, seine Kompositionstechnik sei das Maß oder gar der einzig historisch legitime Weg seiner Zeit. Insofern bedeutet das Possessivpronomen im Titel nicht nur eine Anmaßung, sondern auch eine Selbstbeschränkung.

Literatur S. Keym, Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens ›Saint François d'Assise‹, Hdh. 2002 • Messiaen Perspectives, 2 Bde., hrsg. von C. Dingle und R. Fallon, Farnham 2013 • Olivier Mes-

siaen und die ›französische Tradition‹, hrsg. von S. Keym und P. Jost, K. 2013 • Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse, Bd. 2: Das Werk im historischen und analytischen Kontext, hrsg. von W. Rathert, H. Schneider und K. A. Rickenbacher, Hdh. 2013

Stefan Keym

Olivier Messiaen

Traité

Lebensdaten: 1908–1992

Titel: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992) en sept tomes (Abhandlung über Rhythmus, Farbe und Ornithologie [1949–1992] in sieben Bänden)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1994 (Bd. 1), 1995 (Bd. 2), 1996 (Bd. 3), 1997 (Bd. 4), 1999 (Bd. 5/1), 2000 (Bd. 5/2), 2001 (Bd. 6), 2002 (Bd. 7)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 8 Bde.: 375 S. (Bd. 1), 530 S. (Bd. 2), 407 S. (Bd. 3), 203 S. (Bd. 4), 655 S. (Bd. 5/1), 655 S. (Bd. 5/2), 203 S. (Bd. 6), 334 S. (Bd. 7), frz.

Quellen/Drucke: Übersetzung: dt. Teilübersetzung von A. Liebe und O. Vogel, in: Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse, Bd. 1: Texte aus dem ›*Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*‹, hrsg. von W. Rathert, H. Schneider und K. A. Rickenbacher, Hdh. 2012

Messiaens *Traité* gibt auf ca. 3500 Seiten einen enzyklopädischen Einblick in die vielfältigen Themen, die ihn bei seinem kompositorischen Schaffen beschäftigten und die er in seinem Analyse- und Kompositionsunterricht am Pariser Conservatoire behandelte. Das Werk führt die in *Technique de mon langage musical* (Paris 1944) begonnene Darstellung von Messiaens kompositorischen Verfahren weiter, widmet sich jedoch auch ästhetisch-philosophischen und semantischen Aspekten. Außerdem enthält es umfangreiche Analysen eigener und fremder Werke.

Die langjährige Entstehungsgeschichte des Werks ist nur umrisshaft geklärt. Die meisten Kapitel wurden wohl bereits in den 1950er-Jahren skizziert als Grundlage und Materialsammlung für Messiaens Unterricht (die Literaturangaben gehen kaum über 1960 hinaus). Die einzelnen Teile wurden jedoch immer wieder überarbeitet (was auch gewisse Redundanzen erklärt), v.a. in Messiaens letzten Lebensjahren. Der Komponist vermochte das Werk nicht abzuschließen, und es wurde letztlich postum von seiner Witwe, der Pianistin Yvonne Loriod, publiziert. Einige Abschnitte, v.a. in den späten Bänden, sind sehr fragmentarisch und skizzenhaft; nur wenige sind datiert. Generell neigt Messiaen im *Traité* noch stärker als in früheren Texten zu einer nicht diskursiven Darstellungsweise, bei der z. T. sehr heterogene Aussagen (darunter viele Fremdzitate) oft kommentarlos nebeneinandergestellt werden; andere Abschnitte bestehen aus katalogartigen Aufzählungen von Materialien.

Der primär an technischen Kriterien ausgerichtete Gesamtplan spannt – analog zu *Technique* – einen Bogen von Zeit und Rhythmus (Bd. 1–4) über melodische Aspekte (Bd. 4–6) bis zu Harmonik und Farbe (Bd. 6–7). Allerdings finden sich in allen Teilen (v.a. bei den Werkanalysen) auch wichtige Aussagen zu anderen Aspekten als dem jeweiligen Bandthema.

Zum Inhalt • Band 1 beginnt mit zwei philosophisch-theoretischen Kapiteln über Zeit und Rhythmus. Sie basieren überwiegend auf Zitaten sehr unterschiedlicher Herkunft, darunter Zeittheorien aus Theologie (Bibel, Thomas von Aquin), Philosophie (Henri Bergson, Gaston Bachelard), Physik (Albert Einstein, Louis de Broglie), Biologie (Alexis Carrel), Literatur (Herbert George Wells) und zeitgenössischer Musiktheorie (Gisèle Brelet, André Souris). Fast alle Zitate zielen darauf ab, die Unzulänglichkeit des kausalen Weltbildes und des rationalen Zeitbegriffs der klassischen Physik zu belegen. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Primat des subjektiven Zeitbewusstseins gegenüber der chronometrischen Uhrzeit und der Idee eines kosmologischen Zeitpluralismus aller Geschöpfe zu. Messiaen betont (wie sein Schüler Karlheinz Stockhausen) die Abhängigkeit des Zeitgefühls beim Musikhören von der Ereignisdichte der Komposition. Er vergleicht die eindimensionale, kausale Prozessualität Ludwig van Beethovens mit der klassischen Physik, die mehrschichtigen, nonlinearen Strukturen seiner eigenen Musik und derjenigen Igor Strawinskys hingegen mit der modernen Quantenphysik. Daran anknüpfend plädiert er für eine »périodicité irrégulière« (S. 39; »unregelmäßige Periodizität«) und einen pluralistischen Rhythmusbegriff. Rhythmus meint hier v.a. die unterschiedliche zeitliche Ordnung der als voneinander unabhängige Schichten betrachteten musikalischen Parameter. Dabei stützt sich Messiaen auf die kosmologische Tradition, zeitliche und räumliche Proportionen analog in Zahlenverhältnissen auszudrücken und als verschiedene Erscheinungsformen desselben göttlichen Ordo zu deuten. Letztlich geht es ihm um die Aufhebung der Zeit in der Ewigkeit Gottes.

Der Hauptteil von Band 1 ist der antiken griechischen Metrik und der mittelalterlichen indischen Rhythmik gewidmet, die Messiaens eigene additive Tondauernstrukturen nachhaltig beeinflussen. Dabei stützt er sich überwiegend auf Quellen, die ihm bereits seit seiner Studienzeit vertraut waren (Maurice Emmanuel, Joanny Grosset). Neben strukturellen Aspekten geht er auch auf die religiöse Symbolik der indischen Tāla ein. Im Zentrum von Band 2 stehen umfangreiche Werkanalysen von Strawinskys *Sacre du printemps* und Messiaens eigener *Turangalila-Symphonie*, an denen v.a. das Verfahren der »personnages rythmiques« (Arbeit mit mehreren rhythmischen Motiven) erläutert

wird. Messiaens *Sacre*-Analyse bildete den Ausgangspunkt für die bekannte Studie über dasselbe Werk von Pierre Boulez (1951), die weit früher publiziert wurde. Der rituelle Kontext des Balletts veranlasst Messiaen zu einem ausgedehnten Exkurs über Musik und Magie. Seine Neigung zur Esoterik wird noch deutlicher in einem Anhang über Musik und Zahl am Ende von Band 3. Dieser kreist um das von Messiaen in den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren entwickelte Verfahren der »permutations symétriques«, bei dem eine »chromatische« Reihe von 32 Werten (von 1/32 bis 32/32) permutiert wird und das u. a. anhand von *Chronochromie* und den vier Rhythmus-Etüden illustriert wird. Band 4 behandelt rhythmische Akzente in der Gregorianik und der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts, anknüpfend an die Rhythmustheorie Dom André Mocquereaus und die Akzenttheorie Vincent d'Indys; den Abschluss bilden sehr subjektive, bildhafte Einführungstexte zu den Klavierkonzerten Mozarts, die Messiaen anlässlich einer Konzertreihe seiner Frau Yvonne Loriod 1961 verfasste und bereits 1987 veröffentlichte.

Die sich hier andeutende Abweichung von der bisherigen Gliederung nach Parametern zugunsten einer Darstellung verschiedener Materialtypen setzt sich in den beiden folgenden Bänden fort. Band 5 ist in zwei umfangreiche Teilbände untergliedert und beschäftigt sich mit den Gesängen von Vögeln aus allen Kontinenten der Erde, die Messiaen seit den 1940er-Jahren in der Natur sowie anhand von Tonaufnahmen transkribierte und als Material für seine Kompositionen verwendete. In diesem Band werden erstmals zahlreiche Ausschnitte aus den Notizheften, in die Messiaen die Vogelgesänge notierte, veröffentlicht (allerdings nicht als Faksimile, sondern neu gesetzt) und können so direkt mit den Werkbeispielen verglichen werden. Die beiden Einleitungskapitel lassen deutlich die anthropomorphe, subjektive und religiös gefärbte Perspektive Messiaens erkennen: Vogelgesänge bilden für ihn ein Symbol der Schöpfung; außerdem findet er in ihnen seine musikalischen Vorlieben wieder: von den Konturen der Neumen über verschiedene Modi und komplexe Rhythmen bis zur Klangfarbenmelodie und zur kollektiven Improvisation. Die Gliederung des Bands folgt indes nicht musikalischen Kriterien, sondern der ornithologischen Perspektive der geographischen Herkunft der Vögel. Band 6 ist Messiaens wichtigstem Vorbild Claude Debussy gewidmet und enthält v. a. poetisch gefärbte Werkanalysen. Den Ausgangspunkt bildet die Metapher des »Steins im Wasser«, mit dem Messiaen den Kontrast zwischen sehr langen und sehr kurzen Werten in der Musik Debussys charakterisiert. Er betont Debussys Sinn für Klänge und Farben und die Befreiung seiner Musik von der »Tyrannei« des Taktes.

Der leider sehr fragmentarische 7. Band beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Harmonik und Farbe. Im »Prologue sur la couleur« zitiert Messiaen Verse seiner Lieblingsdichter (u. a. Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke), Aussagen des Malers Charles Blanc-Gatti zur Synästhesie und Passagen zur (v. a. christlichen) Farbsymbolik von René-Lucien Rousseau. Als Grundlage seiner eigenen Harmonik bezeichnet er die Verbindung von Klang und Farbe, d. h. die Lösung des Akkords aus jeglichen Funktionszusammenhängen und seine Verwendung als klanglicher Eigenwert bzw. »Farbkomplex«, die er bei Debussy, teilweise auch bei Mozart antizipiert sieht. Zur Verdeutlichung dieses Prinzips entwickelte Messiaen ein festes System von Klang-Farb-Korrespondenzen für seine Modi und Akkorde, das hier zum ersten Mal vollständig präsentiert wird, jedoch ohne Erklärung seiner Strukturprinzipien. Messiaen macht deutlich, dass es ihm nicht um ein physiologisches Farbenhören geht, sondern um intermodale Korrespondenzen: Die mit den sinnlich wahrgenommenen Klängen innerlich assoziierten Farben sollen auf eine versteckte religiöse Wahrheit verweisen, die die menschliche Ratio transzendiert (S. 3 und 9).

Nach einer knappen Übersicht über europäische, asiatische und südamerikanische Tonleitern präsentiert Messiaen seine eigenen Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit. Neu im Vergleich zu *Technique* ist v. a. die Darstellung der meisten »accords spéciaux«: sieben- bis zwölftönige Klänge, die in Messiaens Musik seit den späten 1940er-Jahren eine zentrale Rolle spielen, die »accords à renversements transposés« (»Akkorde mit transponierten Umkehrungen«), »accords à résonance contractée« (»Akkorde mit zusammengezogener Resonanz«), »accords tournants« (»kreisende Akkorde«), der »accord du total chromatique« (»Akkord des chromatischen Totals«). Die mit ihnen assoziierten, oft sehr komplexen Farbkombinationen sind von der absoluten Tonhöhe und von der Intervallstruktur der Akkorde abhängig, wobei deren Dreiklangskomponenten eine entscheidende Rolle spielen. (Den Dreiklängen sind innerhalb der verschiedenen Akkordtypen konstant dieselben oder ähnliche Farben zugeordnet; vgl. Keym 2004.)

Kommentar • Der *Traité* spiegelt besonders anschaulich das eigenartige musikalische Denken Messiaens wider: die universelle, enzyklopädische Breite seines Horizonts, die das rein Musikalische immer wieder transzendiert und verbunden ist mit einer Offenheit für außereuropäische und andere (aus Sicht der europäischen Kunstmusiktradition) unkonventionelle Ansätze, dabei jedoch eine deutliche Fokussierung auf bestimmte inhaltliche und strukturelle Lieblingsthemen erkennen lässt (Aspekte der Form bleiben nahezu unerwähnt); seine eklektische Aneignung

nung und Kombination unterschiedlichster Elemente (z. B. indische Rhythmen, Vogelgesänge, Farbakkorde und gregorianische Choräle); seine Liebe zum Detail, die oft mit einer erstaunlich unsystematischen Gliederung der Darstellung einhergeht; die eigentümliche Verbindung von abstrakter technischer Analyse und poetisch-hermeneutischer, emotional-subjektiver Deutung, von avantgardistischen Visionen und traditionellen Konzepten. Besonders charakteristisch für Messiaens Denken (und seinen Unterricht) ist die Gegenüberstellung von Musikbeispielen aus sehr unterschiedlichen Epochen (z. B. seine Wahrnehmung von Prinzipien der griechischen quantitativen Metrik in Werken von Claude Le Jeune, Beethoven und Maurice Ravel).

Als eine schier unerschöpfliche Fundgrube von Ideen, Bildern sowie zahlreichen Quellen von Messiaens Musikdenken bildet der *Traité* ein für das Verständnis seines Werks unverzichtbares Dokument. Darüber hinaus sind die Reflexionen über Musik und Zeit, über Rhythmus und Farbe sowie die Erläuterung diverser satztechnischer Verfahren auch von allgemeiner Bedeutung für Musik und Musikdenken des 20. Jahrhunderts.

Literatur J. Boivin, *La Classe de Messiaen*, P. 1995 • S. Keym, *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens* ›Saint François d'Assise‹, Hdh. 2002 • Ders., *Zum Zusammenhang zwischen Farben und Dreiklangskomponenten der ›speziellen Akkorde‹ Olivier Messiaens*, in: Mth 19, 2004, 249–256 • O. Messiaen, *Art, Music and Literature*, hrsg. von C. Dingle und N. Simeone, Aldershot 2007 • T. Janz, *Musikalische Poetik und musiktheoretisches Denken in Olivier Messiaens* ›Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie‹, in: *Musiktheorie im Kontext*, hrsg. von J. Sprick, R. Bahr und M. von Troschke, Bln. 2008, 177–189 • Olivier Messiaen, *Texte, Analysen, Zeugnisse*, 2 Bde., hrsg. von W. Rathert, H. Schneider und K. A. Rickenbacher, Hdh. 2012/13 • T. B. Cochran, *Messiaen and the Composer's Eye. Analyzing Debussy in the* ›Traité‹, in: *Theoria* 20, 2013, 121–151 • G. Healey, *Messiaen's Musical Techniques. The Composer's View and Beyond*, Farnham 2013 • *Messiaen Perspectives*, 2 Bde., hrsg. von C. Dingle und R. Fallon, Farnham 2013

Stefan Keym

Leonard B. Meyer

Emotion and Meaning

Lebensdaten: 1918–2007

Titel: *Emotion and Meaning in Music*

Erscheinungsort und -jahr: Chicago 1956

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 307 S., engl.

Leonard B. Meyer studierte Musik und Philosophie an der Columbia University (MA 1949) und Kulturgeschichte an der University of Chicago; *Emotion and Meaning* war Meyers Dissertation. Erklärtes Ziel dieser Schrift ist es,

»to account for the processes by which perceived sound patterns come to be experienced as feelings and emotions« (S. 4). Meyer verankert – vergleichbar mit Wittgensteins Beschreibung des »Sprachspiels« – musikalische Bedeutung in der Art und Weise, wie ein musikalisches Ereignis oder eine Geste ein anderes Ereignis impliziert; diese Bedeutung ist »verkörpert« (»embodied«) und nicht »bezeichnend« (»designative«, S. 35). Meyer postuliert eine »absolute« (»absolutist«) – im Gegensatz zu einer »referenziellen« (»referentialist«) – Form musikalischer Bedeutung ohne Rückgriff auf Referenzen oder Prädikationen (S. 1), die aber gleichzeitig sowohl expressive Bedeutung – die Art, wie Klangformationen und Klangprozesse Gefühle und Emotionen im Hörer hervorrufen können – als auch formale Bedeutung – die Art, wie eine Klangformation eine nachfolgende Klangformation zu implizieren vermag – umfasst (S. 3). *Emotion and Meaning* verbindet einen ausgreifenden Diskurs über Philosophie und Psychologie mit detaillierter musikalischer Analyse, und diese Analysen (sowohl westlicher Kunstmusik als auch nicht-westlicher Musik) bilden die tragenden Belege für seine Thesen.

Nach Meyer werden Emotionen oder Affekte geweckt, wenn eine Tendenz, zu reagieren, gehemmt oder unterdrückt wird (S. 14; hierbei handelt es sich um eine Variante der von John Dewey vorgeschlagenen Konflikttheorie von Emotionen). In einem musikalischen Kontext ist diese Tendenz, zu reagieren, ein Ergebnis unserer musikalischen Erwartungen; unsere Emotionen werden also geweckt, wenn unsere musikalischen Erwartungen durchkreuzt werden. Musikalische Erwartungen sind »a product of the habit responses developed in connection with particular musical styles and of the modes of human perception, cognition, and response – the psychological laws of mental life«, S. 30). Das zentrale Ziel der in *Emotion and Meaning* entwickelten Theorie ist es, das Zusammenspiel zwischen erlernten und angeborenen Aspekten unserer musikalischen Perception und Kognition freizulegen. Meyers Darstellung der angeborenen Aspekte musikalischer Perception stützt sich auf die Gestalttheorie (primär Max Wertheimer und Kurt Koffka, mit Ergänzungen von Donald O. Hebb), insbesondere auf die Gesetze der Prägnanz und der guten Fortsetzung. Meyer betont den dynamischen Aspekt unserer musikalischen Perception: Unsere Perception ist nicht die von statischen Objekten, sondern von dynamischen musikalischen Gestalten oder Prozessen. Gleichzeitig bemerkt Meyer, dass die Prinzipien von Schemata-Perception nicht abstrakt funktionieren, sondern in einer ähnlichen Weise wie unser Verstehen von Sprache, namentlich in einem bestimmten musikalischen Stil oder einer Musikkultur.

Zum Inhalt • Nach einem Überblick über ältere Positionen zum Wesen musikalischer Erfahrung und dem Nachweis der Existenz emotionaler Reaktionen auf Musik skizziert Meyer zunächst seine Theorie von Emotion und Affekt, gefolgt von der Diskussion nicht-referenzieller Bedeutung in Musik. In diesem Kontext kann Bedeutung hypothetisch sein (die Ereignisse, die wir erwarten), offenkundig (die Ereignisse, die tatsächlich eintreten) oder festgelegt (das »Endstadium« unseres Verstehens).

In Kapitel 2, »Expectation and Learning«, werden musikalische Stile als komplexe Systeme wahrscheinlicher Beziehungen (S. 54) betrachtet: Dabei bildet die Verinnerlichung stilistischer Wahrscheinlichkeiten einen Teil der »vorbereitenden Anordnung« (»preparatory set«; vgl. Mowrer 1938) des Hörers, welche »serve to facilitate and condition the subsequent responses made to the expected stimulus« (S. 73). Bei jedem Hörereignis schließt die vorbereitende Anordnung die eigene Überzeugung über ästhetische Erfahrung, die eigene frühere Erfahrung und das Wissen über Musik sowie Informationen über den gegebenen Anlass mit ein. Meyer weist außerdem darauf hin, dass das eigene körperliche Verhalten Teil der vorbereitenden Anordnung darstellt (S. 79), und deutet so viele spätere Arbeiten über verkörperlichtes Denken (»embodied cognition«), insbesondere in Bezug auf Rhythmus, an.

Kapitel 3–5 behandeln »Principles of Pattern Perception«, insbesondere »The Law of Good Continuation« (»Gesetz der guten Fortsetzung«), »Completion and Closure« (»Vervollständigung und Abschluss«) und »The Weakening of Shape« (»Abschwächung der Gestalt«). Meyer beginnt mit dem fundamentalen Axiom der Gestalttheorie, dem Gesetz der Prägnanz, das besagt, psychologische Organisation werde immer so »gut« sein, wie es die vorherrschenden Bedingungen erlauben (S. 86). Obgleich wir uns um die gute Organisation von Stimuli in unserer (musikalischen) Umgebung bemühen, ist diese häufig nicht optimal, und daher streben wir nach Vervollständigung von Schemata und nach Stabilität oder Abschluss, z. B. wenn wir uns die Vervollständigung einer unvollständigen Phrase vorstellen (S. 87).

Die Wahrnehmung von Schemata ergibt sich sowohl durch gute Fortsetzung als auch durch die Vervollständigung der Gestalt. Fortsetzung ist nicht das Gleiche wie bloße Wiederholung, da Fortsetzung Veränderung oder Wechsel innerhalb eines kontinuierlichen Prozesses impliziert. Daher ist ein bestimmter Grad an syntaktischem Reichtum für eine musikalische Fortsetzung erforderlich. Meyers erstes Beispiel zur Illustrierung des Gesetzes der guten Fortsetzung ist die melodische Sequenz in Frédéric Chopins a-Moll-Prélude (op. 28), gefolgt von einer Analyse des *Liebestods* aus Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Fortsetzung umfasst sowohl melodische als auch rhyth-

mische Aspekte. Kapitel 4 über »Completion and Closure« beschäftigt sich vorwiegend mit der Bestimmung von Defiziten. Meyer unterscheidet Unvollständigkeit, die entsteht, weil etwas ausgelassen wurde, gegenüber unbefriedigenden oder schwachen Schlüssen; Ersteres sind »strukturelle Leerstellen« (»structural gaps«), Letztere gehen mit »verspätetem Schließen« (»delayed closure«, S. 130) einher. Das Schließen kann melodisch, rhythmisch und / oder harmonisch verzögert sein. Meyer erwähnt auch die Wirkung der Wiederkehr, wenn Material, nachdem kontrastierendes Material gehört wurde, wiedererscheint (z. B. eine A-B-A-Form), gegenüber der einer Wiederholung (z. B. die unmittelbare Wiederholung von Material: A-A-A). Während erneutes Auftreten eine Schlussbildung auslöst, findet dies bei Wiederholung nicht statt. Kapitel 5 betrachtet Möglichkeiten, wie musikalische Organisation einen Eindruck von Mustern erzeugt (oder nicht erzeugt); in dem Maße, wie musikalische Elemente minimal differenziert werden (z. B. in den Noten einer chromatischen Skala), werden die resultierenden Gestalten geschwächt.

Die beiden Kapitel 6 und 7 (»Deviation in Performance and Tonal Organization« und »Simultaneous and Successive Deviation«) präsentieren kleinere und größere Fälle von Erwartungsverletzungen in Kontexten westlicher und nicht-westlicher Musik. In Kapitel 6 werden Vibrato, Rubato und Ornamentierung als »lokale« Quellen musikalischer Unsicherheit betrachtet, während Chromatik und tonale Ambiguität höherrangige Quellen von Unsicherheit sind. Kapitel 7 betrachtet Polyrythmus und sukzessive Variationen von Rhythmus und / oder Metrik als weitere Quellen musikalischer Unsicherheit. Das letzte Kapitel fungiert als eine Art Coda, in der »Vorstellungsprozesse« als emotionale Reaktionen verstanden werden, die aus unserer persönlichen und idiosynkratischen Assoziierung mit bestimmten Werken hervorgehen; »Konnotationen« bezeichnen allgemein vertretende Assoziationen (z. B. die Verbindung zwischen der Orgel und »Kirchenmusik«) oder auch die Art, in welcher Stimmungen durch konventionalisierte Ausdrücke hervorgerufen werden (z. B. ein absteigendes Tetrachord als ein Ausdruck von Klage).

Kommentar • W. Jay Dowling und Dane L. Harwood bemerken, es gebe drei Bücher, die den Nukleus bilden von dem, was wir als das Wichtigste in der Musikpsychologie betrachten: Hermann von Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen* (Braunschweig 1863), Robert Francès' *La Perception de la musique* (Paris 1958) und Meyers *Emotion and Meaning* (Dowling / Harwood 1986, S. XII). Das einzige andere musiktheoretische Werk, das nach Google Scholar mit *Emotion and Meaning* vergleichbar ist, ist Fred Lerdahl und Ray Jackendoffs *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge 1983); beide Bücher haben mehr

als 3 400 Zitierungen. Es ist daher keine Übertreibung zu behaupten, dass *Emotion and Meaning in Music* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als das einflussreichste Werk der Musikpsychologie gelten kann.

Ein großer Teil von Meyers späteren Schriften kann als eine Ausarbeitung von Ideen, die in *Emotion and Meaning* artikuliert werden, betrachtet werden. *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago 1960) ist eine Erweiterung des zweiten Teils von Kapitel 3, *Explaining Music* (Berkeley 1973) ist überwiegend eine Untersuchung über die Erwartung im Bereich der Melodie, und *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago 1967) und *Style and Music* (Philadelphia 1989) untersuchen das Zusammenspiel zwischen psychologischen und syntaktischen Zwängen gegenüber dem Wechsel und der Evolution musikalischer Stile und Kulturen. Meyers Erben sind zahlreich: Eugene Narmour (1990, 1992) entwickelt eine Theorie melodischer Implikation und Realisierung; Robert O. Gjerdingen überträgt die Schematheorie auf die Analyse des galanten Stils und anderer Repertoires; Zohar Eitan (1997) erweitert Meyers Theorie der Melodie zu einer allgemeineren Konturtheorie, und Elizabeth Hellmuth Margulis (2005) verbindet Meyers Vorstellung von Expektanz mit Lerdahls (2001) quantitativer Beurteilung tonaler Spannung und Erwartung.

Für die psychologische Untersuchung von musika-
lischem Ausdruck und musikalischen Emotionen bemerkt Patrik Juslin (2009), dass *Emotion and Meaning*, obwohl die Theorie hoch geschätzt wird, gleichzeitig schwer zu überprüfen ist. Dies sei deshalb der Fall, weil Gegenstand des Buches ist, wie reale Musikstücke verschiedene Erwartungen auf verschiedenen strukturellen Ebenen evozieren können, und diese können sich zwischen Hörern mit verschiedenem Hintergrund eben voneinander unterscheiden (Juslin 2009, S.135). Unter den Ästhetikern erklärt Levinson (1997) musikalisches Verstehen mit expliziten Meyer'schen Begriffen.

Literatur O. H. Mowrer, Preparatory Set (Expectancy). Further Evidence of Its ›Central‹ Locus, in: *Psychological Review* 45/1, 1938, 62–91 • W. J. Dowling und D. L. Harwood, Music Cognition, Orlando 1986 • R. O. Gjerdingen, A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention, Philadelphia 1988 • E. Narmour, The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures, Chicago 1990 • Ders., The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model, Chicago 1992 • Z. Eitan, Highpoints. A Study of Melodic Peaks, Philadelphia 1997 • J. Levinson, Music in the Moment, Ithaca 1997 • F. Lerdahl, Tonal Pitch Space, Oxd. 2001 • E. H. Margulis, A Model of Melodic Expectation, in: *Music Perception* 22/4, 2005, 663–713 • R. O. Gjerdingen, Music in the Galant Style, N.Y. 2007 • P. Juslin, Emotional Responses to Music, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von S. Hallam, I. Cross und M. Thaut, Oxd. 2009, 131–140

Justin London

Jérôme-Joseph de Momigny

Cours complet d'harmonie et de composition

Lebensdaten: 1762–1842

Titel: Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde; dédié à M. August de Talleyrand, Chambellan de S. M. L'Empereur et Roi (Vollständige Harmonie- und Kompositionslehre, nach einer neuen und allgemeinen Theorie der Musik, gestützt auf unbestreitbare, aus der Natur geschöpfte Grundsätze, in Übereinstimmung mit allen guten praktischen Werken, alten wie modernen, und durch ihre Klarheit für jedermann verständlich; M. August de Talleyrand, Kammerherrn S. M. des Kaisers und Königs gewidmet)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1803 (Bd. I), 1805 (Bd. II und III)
Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII (Widmung und Vorwort), 24 (Einl.), 384 S. (Bd. I), 327 S. (Bd. II) [Bd. I und II in durchlaufender Seitenzählung], 314 S. (Noten, Bd. III), frz.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Paris 1806 und 1808 [2., unveränderte Aufl. mit nur einem Textband]

Während der Fächerkanon am 1795 gegründeten Conservatoire eher zur Aufspaltung der Kompositionslehre in Einzeldisziplinen tendierte (Groth 1983, S.1 und 192), begründet Jérôme-Joseph de Momigny seinen *Cours complet d'harmonie et de composition* mit einem gegenläufigen Ansatz: Es genüge nicht, die verschiedenen Teile einer Kunst isoliert zu kennen; man müsse zuvor die großen Prinzipien entdeckt haben, die sie miteinander verbanden und die den ersten wie den letzten Elementen der Kunst gleichermaßen zugrunde lägen. Nur ein so entworfen System breite über seinen Gegenstand jene belebende Klarheit aus, ohne die die Lektüre eine Tortur sei, die den Leser mehr verwirrt als aufgeklärt zurücklasse (Einl., S.25). Mit seiner Warnung indes, sich dabei vor Überstürzung in Acht zu nehmen (Einl., S.9 f.), nimmt Momigny die Entstehungsgeschichte des *Cours complet d'harmonie et de composition* schicksalhaft vorweg: Offenbar um sich in Paris, wo er sich 1800 als Verleger niedergelassen hat, so rasch wie möglich als Musiktheoretiker zu etablieren, lässt sich Momigny zu einer Publikation in Einzelheften auf Subskriptionsbasis verleiten, die sich über zwei Jahre hinzieht (Bent 1993). Dadurch sieht er sich gezwungen, wesentliche Positionen in späteren Lieferungen zu korrigieren, auf Einwände gegenüber bisherigen Teillieferungen einzugehen sowie das gesamte System mehrfach zu rekapitulieren und z. T. erheblich zu modifizieren (Bd. II, S.649).

Der I. Band beginnt noch überschaubar: auf eine Grundlegung (Kap. 1–2) und eine Allgemeine Musiklehre (Kap. 3–6) folgt eine Harmonielehre, die durch eine erste Zusammenfassung (Kap. 14), eine Einführung in den zweistimmigen Satz (Kap. 16–21) sowie eine (später widerrufene)

Darstellung des chromatischen Genus und der Molltonleiter (Kap. 22–23) unterbrochen wird. Nach einer Einführung in elementare kontrapunktische Techniken (Kap. 27–29) mündet ein Kapitel zum drei- und vierstimmigen Satz in die exemplarische Analyse des ersten Satzes von Wolfgang Amadeus Mozarts Quartett KV 421 (Kap. 30–31). Im II. Band sieht sich Momigny gezwungen, sein System von Grund auf zu erneuern (Kap. 32–38), ehe er die Kompositionslehre mit einer Sektion zur Fuge und zum Kontrapunkt (Kap. 39–45), mit Kapiteln zur Sinfonie, zur Variation und zur musikalischen Prosodie (Kap. 46–49) sowie einer ausführlichen Zusammenfassung (Kap. 50) abschließen kann. Dort bekennt er, er habe Kapitel 34 erst nach »zwei Jahren weiteren Nachdenkens« (Bd. II, S. 653) schreiben können. Und noch im letzten Absatz (Bd. II, S. 666 f.) wirbt er um Verständnis für die offenkundigen Schwächen der Serienpublikation. Die entwaffnende Offenheit aber weist ihn als einen Autor aus, dem bei aller Selbstüberschätzung letztlich die inhaltliche Schlüssigkeit seines Lehrgebäudes wichtiger ist als die vergebliche Vortäuschung formaler Konsistenz.

Zum Inhalt • Wie die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus basiert auch diejenige Momignys auf der Naturtonreihe, die er als »Idealtypus des musikalischen Systems« (*le vrai type du système musical*) bezeichnet (Bd. III, Abb. 1A–T, S. 2–5). Doch entnimmt er ihr über den Dreiklang (Rameau) sowie den Sept- und Nonenakkord hinaus (Catel) auch die »wahre Tonleiter« (Töne 8–14 bzw. *G-A-H-C-D-E-F*). Die bestürzende Konsequenz, dass nun nicht mehr die Tonika, sondern die Dominante als die »generierende Saite« (*corde génératrice*), Bd. I, S. 20) gilt, begründet Momigny dreifach: 1. Nur für die »wahre Tonleiter« liefert die Natur das Modell. 2. Im Zentrum der beiden gleichgebauten, konjunkten Tetrachorde (*G-A-H-C* und *C-D-E-F*), aus denen sie sich zusammensetzt, liegt die Tonika, während die Dominante als zweitwichtigster Ton ihren Platz als erster Ton behauptet (Bd. I, S. 26). 3. Die Wahl des Dominantseptakkords als Modell macht aus einem ruhenden Ausgangspunkt einen dynamischen; das durch diesen geweckte »dringende Bedürfnis« (*besoin pressant*) nach »Wiederherstellung des Gleichgewichts« (*rétablir l'équilibre*) wird durch die Tonika gestillt (Bd. I, S. 49). Die damit gegebene Konstellation aus einem »herbeirufenden« und einem »herbeigerufenen« Akkord (*accords appellans et appellés*, ebd.) aber wird zum Modell einer aus »Antezedens« und »Konsequens« zusammengesetzten »harmonischen Proposition« (*propositions harmoniques*) (bzw. »Kadenz«) als der kleinsten Sinneinheit der »Klangrede« (*discours musical*, vgl. Bd. II; S. 398 et passim).

Die eigentlichen Schwächen dieser Herleitung – neben einer deutlich zu tiefen Dominantseptime (7. bzw. 14. Partialton) ist v. a. die Tonika (Partialtöne 8, 11 und 13) von einer

erträglichen Intonation weit entfernt – benennt Momigny erst zehn Jahre später (Momigny 1818, S. 489). Was ihn jedoch bereits im *Cours complet d'harmonie et de composition* vorsichtig Abstand nehmen lässt, ist, dass er aus dem »Idealtypus« alleine nicht abzuleiten vermag, was er im Zuge der Veröffentlichung als das chromatische Genus, geschweige denn das, was er als enharmonisches Genus zu verstehen beginnt. Die hierzu notwendige Ergänzung findet er im 27-stufigen »Großen musikalischen System« (Kap. 34), bestehend aus einer diatonischen Quintenschichtung über *F*, die aufwärts wie abwärts um je fünf »chromatische« und »enharmonische« Stufen ergänzt wird (Abb. 34A–C, Bd. III, S. 170 f.). All diese Tonstufen sind Teil einer erweiterten Tonart C-Dur bzw. a-Moll, sofern sich die chromatischen Stufen klar als oberer oder unterer Nachbarton auf die entsprechenden diatonischen und die enharmonischen in analoger Weise auf die entsprechenden chromatischen Töne beziehen (vgl. Abb. 34C, Bd. III, S. 170 f.). Folge dieses für seine Zeit erstaunlich weiten Tonartbegriffs ist, dass nun auch eine ganze Reihe chromatisierter Akkorde (u. a. das, was man heute Zwischendominanten nennt) und deren »enharmonische« Umspielung durch Töne, die zu diesem im Verhältnis eines chromatischen Nebentons stehen (wie z. B. *Eis* zu einem aus heutiger Sicht doppel-dominantischen Akkord in C-Dur), als Ausdruck ein und derselben Tonart aufgefasst werden können – solange nur die genannten Hierarchien beachtet werden (vgl. Abb. 36FF, Bd. III, S. 177). Sich in einer Tonart bewegen (*moduler*) heißt demnach, alle 27 Stufen des »Großen Systems« in der beschriebenen Weise zu verwenden; erst eine unmittelbare Folge zweier chromatischer oder enharmonischer Töne vermag einen Wechsel der Tonart auszulösen.

Eine Fundamentschrittlehre à la Rameau verwirft Momigny, da sich ihre vermeintlich allgemeingültigen Regeln durch sogenannte »Lizenzen« selbst aushebeln würden (Bd. I, S. 352). Stattdessen entwirft er eine Stufenhierarchie, die sich im Verlauf des *Cours complet d'harmonie et de composition* konkretisiert: Stellt er zunächst – in Dur – die Durstufen über die Mollstufen, während er die siebte Stufe als den »wahren Schlüssel der Tonart« (*la véritable clé du ton*), als den »einzigen seiner Art im diatonischen Geschlecht« (*le seule de sa nature dans le Genre diatonique*) aufwertet (Bd. I, S. 98 f.), so formuliert er im II. Band eine genaue Rangfolge mit dem »Schlüssel« in der Mitte: I – V – V⁷ – IV – vii – vii⁷ – ii – ii⁷ – vi – vi⁷ – iii – iii⁷ (Bd. II, S. 454 f.); anschließend leitet er daraus für jede Melodiestufe eine Rangordnung unter den möglichen Harmonisierungen ab (Bd. II, S. 455 f.).

Modell seiner Theorie der Klangrede (*discours musical*) ist die Proposition, die Momigny zufolge in der Musik – abweichend von der Sprachgrammatik (vgl. S. 53

und 279 f.) – stets aus nur zwei Gliedern bzw. Gedanken (Akkorden oder Tönen) besteht, die sich als »Antezedens« und »Konsequens« (»antécédent« / »conséquent«) aufeinander beziehen (S. 51 f. und 145 f.). Modellhaft ist die Proposition insofern, als der »logische Faden« (»le fil logique«), der in »natürlicher Subordination« (»subordination naturelle«) die beiden Glieder einer Proposition ebenso wie die Propositionen untereinander verbinde (Bd. II, S. 479 und 581), in analoger Weise auch die höheren formalen Ebenen durchziehe. Für deren Organisation aber gilt die These, dass Musik – zumindest soweit es sich um einfache, liedhafte Formen handelt – »versifiziert« und »rhythmisiert« ist. Versifiziert, insofern die im Beispiel gezeigte »kleine Periode« (Joseph Haydn, op. 76 Nr. 1, 1. Satz, T. 11–18, S. 272 f. und 286 f., Bd. III, S. 195) sich aus zwei Versen mit korrespondierenden Zäsuren auf der V. und I. Stufe zusammensetzt, die ihrerseits durch einander korrespondierende Binnenzäsuren auf der V. und vi. Stufe in Halbverse (»hémistiches«) untergliedert sind. Rhythmisiert, insofern die beiden Halbverse ihrerseits in vier bzw. drei analoge Propositionen zerfallen.

Bei größeren Formen (Sonatenhauptsätzen) stellt sich die Hierarchie der Formteile wie folgt dar: Glied – Proposition – Phrase (bzw. »hémistiche«) – Vers – Periode – Teil – Stück (Bd. II, S. 397). Dabei ist außer der Proposition keine formale Einheit an die Zweigliedrigkeit gebunden; hinsichtlich der Gesamtform geht Momigny von der Dreiteiligkeit aus. Bedenkenswert noch heute ist seine Typologie der Hauptperioden (Bd. II, S. 397 f.) mit ihrer Unterscheidung zwischen Anfangsperioden (»de Début«), mitreißenden (»de verve«), melodiosen (»Mélodieuses«) und Passagen-Perioden (»traits«).

Auch die Lehre von der »Klangrede« wächst im Verlauf der Publikation: Erst mit Kapitel 32 verknüpft Momigny den Begriff der Proposition mit einem seinerzeit revolutionären auftaktigen Taktverständnis. Demnach ist der eigentliche Takt nicht das, was man üblicherweise zwischen zwei Taktstrichen notiert, sondern er fällt – sofern man vom Gehör und nicht vom Auge urteilt – im Idealfall mit einer Proposition zusammen, d. h. beginnt mit dem Auftakt und endet mit dem Niederstreich. Die gängige Bezeichnung des »Antezedens« als »schwache« und des »Konsequens« als »starke« Zählzeit verkehre den musikalischen Sinn, der umgekehrt eher durch »Aktion« und »Ruhe« wiedergegeben sei (Bd. II, S. 413). Wie später Hugo Riemann geht Momigny davon aus, dass Abtaktigkeit auf einer elliptischen, d. h. auftaktlosen ersten Proposition beruht (Bd. II, S. 417, Bd. III, S. 159).

Kommentar • Lässt man einmal die Schwächen beiseite, so sind es v. a. drei Aspekte, die Momignys Ansatz kennzeichnen:

1. Mit einer Konsequenz, die ihresgleichen sucht, verfolgt Momigny einen analytischen Ansatz. Anstatt den Leser mit der üblichen Empfehlung, die Werke der Meister zu analysieren, alleine zu lassen, führt er ihm exemplarisch vor, wie eine solche Analyse aussehen könnte. Betont »interesselos« und bis ins letzte, redundante Detail segmentierend, bisweilen auf mehreren satztechnischen Ebenen, geht er der jeweiligen Fragestellung nach und zieht anschließend seine Schlussfolgerungen. Hierin sieht er sich in der Tradition des – durch John Locke beeinflussten – Philosophen Étienne Bonnot de Condillac (Bd. II, S. 270), für den die Analyse Grundlage jeder wahren, vorurteilsfreien Erkenntnis ist. »Analysieren, das heißt zerlegen, vergleichen und die Zusammenhänge begreifen. Die Analyse zerlegt jedoch nur, um soweit möglich den Ursprung und die Generierung der Dinge sichtbar zu machen. Sie muss deshalb die Teil-Ideen aus einem Blickwinkel präsentieren, aus dem hervorgeht, wie das analysierte Ganze sich anschließend reproduzieren lässt.« (»Analyser, c'est décomposer, comparer et saisir les rapports. Mais l'analyse ne décompose que pour faire voir, autant qu'il est possible, l'origine et la génération des choses. Elle doit donc présenter les idées partielles dans le point de vue où l'on voit se reproduire le tout qu'on analyse«, Condillac 1775, TL II, Kap. 4, S. 769.) Inwieweit Momignys Analysen die Zustimmung des Philosophen gefunden hätten, sei dahingestellt; die Berufung auf eine der führenden Gestalten der französischen Aufklärung und des Sensualismus aber mag die Beharrlichkeit erklären, mit der Momigny seine Analysen durchführte, sowie seine Weigerung, Regeln anzuerkennen oder zu formulieren, deren vermeintliche »Allgemeingültigkeit« sich nur mithilfe sogenannter »Lizenzen« aufrechterhalten lässt (Bd. II, S. 352). Dass er bei allem Empirismus an der Überzeugung festhält, alles in der Musik müsse sich auf einfache, natürliche Grundsätze zurückführen lassen, gründet in der Auffassung, Musik sei keine konventionelle, sondern eine natürliche Sprache (Bd. I, S. 1 f.), die nunmehr (mit Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Francesco Durante, Haydn und Mozart) ihre Reife erlangt habe (Bd. I, Einl., S. 11, 20 f., 24), mithin Teil eines vom Schöpfer gestifteten Systems, das der Entschlüsselung ebenso zugänglich sein müsse wie die Bewegungen der Gestirne (Bd. I, S. V f.). (Dass er eine diesbezügliche Bemerkung des Jesuiten und Philosophen François Para du Phanjas [1724–1797] über Nikolaus Kopernikus umstandslos auf sich und sein System überträgt, zeigt die Probleme, die ihm sein Naturell bei der Bewältigung der selbstgesteckten Aufgabe bereitet.)

2. Vielfach, v. a. dort, wo er sich weigert, Regeln zu geben, formuliert Momigny Hierarchien – bei den harmonischen Stufen, bei den Konsonanzen, teilweise auch bei den Fortschreitungen, in fast obsessiver Weise aber

in der graphischen Darstellung des »type du système musical« (vgl. Bd. III, S. 2 ff., Abb. 1C–Q, wo Momigny dadurch eine ausladende Baumstruktur erzielt, dass er die Partialtöne 1–14 entsprechend der Anzahl ihrer Teil-schwingungen abbildet, also ein- bis vierzehnmal [ähnlich in Momigny 1818, S. 488]) und des »Grand Système Musical« sowie in der Tiefenstruktur seines »discours musical«. Angesichts der ausgeprägten Staatsmetaphorik, die sein Buch durchzieht (vgl. v. a. Kap. 6 und 33 sowie Bd. I, S. 111), fällt es schwer, diese Neigung von seiner im Grunde royalistischen, ersatzweise auch bonapartistischen Einstellung zu trennen (die angesichts des am eigenen Leibe erfahrenen Revolutionsterrors begreiflich ist, vgl. Palm, S. 84–92).

3. Momignys auftaktiges Taktverständnis veranlasste Riemann dazu, in ihm seinen »leibhaftigen Doppelgänger« zu sehen (Riemann 1904, S. 159; Riemann bezieht sich auf den Artikel »punctuation« in Momigny 1818, S. 275–279) und auch seinem »alten Freunde« Mathis Lussy mitzuteilen, dass er die Urheberschaft am »rythme à cheval« (Lussy 1874, S. 12 u. a.) leider an Momigny abtreten müsse (Riemann 1903/04, S. 161, Momigny 1818, S. 134, Sp. 1).

Literatur È. B. de Condillac, De l'Art de Penser [1775?], in: ders.: Œuvres philosophiques, hrsg. von G. le Roy, P. 1947, Bd. I, 715–776 • Encyclopédie méthodique – Musique, Bd. 2, hrsg. von N. E. Framery, P. L. Ginguené und J.-J. de Momigny, P. 1818 • M. Lussy, Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, P. 1874 • H. Riemann, Ein Kapitel vom Rhythmus, in: Die Musik 3/14, 1903/04, 155–162 • A. Palm, Jérôme-Joseph de Momigny. Leben und Werk, K. 1969 • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbdn. 1983 • I. Bent, Momigny's Type de la Musique and a Treatise in the Making, in: Music Theory and the Exploration of the Past, hrsg. C. Hatch und D. W. Bernstein, Chicago 1993, 309–340 • G. G. Caldwell, Harmonic Tonality in the Music Theories of Jérôme-Joseph Momigny, 1762–1842, Lewiston 2001

Volker Helbing

Thomas Morley

Introduction

Lebensdaten: 1557/58–1602

Titel: A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke

Erscheinungsort und -jahr: London 1597

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [6], 183, [36] S., engl.

Quellen/Drucke: Neudrucke: London 1608 und 1771 • Nachdruck [der Ausg. von 1597]: London 1937 • Farnborough 1971 • Edition: hrsg. von R. A. Harman, mit einem Vorw. von T. Dart, London 1952 [²1963 und ³1966] • Digitalisat: EEBO, IMSLP

Als Thomas Morley seine *Introduction* veröffentlichte, bekleidete er seit etwa fünf Jahren das angesehene Amt eines Gentleman of the Chapel Royal. Er konnte sich des Bachelor-

grades der Universität Oxford, aber auch der Lehre bei William Byrd sowie des Organistenamtes an der St Paul's Cathedral in London rühmen. In Morleys Abhandlung spiegelt sich diese aus seiner Biographie ablesbare Synthese von Theorie und Praxis wider, wobei die Praxis, wie im Titel der Studie hervorgehoben, im Vordergrund steht. Die komplexen theoretischen Themen seiner Zeit ignoriert Morley zwar nicht, er neigt jedoch dazu, empirisch orientierte Lösungen anzubieten und sich auf das Urteil des Komponisten (S. 147) zu berufen. Diese Praxisorientierung zeigt sich ebenfalls in der Dialogform des Traktats, in dem ein Meister zwei Schüler unterweist. Den Praxisbezug Morleys illustrieren auch die dem Haupttext des Traktats vorangestellten Texte: In seiner Widmung an Byrd (o. S.) bekennt Morley, dass einige Gedanken aus seinem Buch von Byrd selbst stammten. Auch im Vorwort betont Morley, dass er, nachdem er die kodifizierten Kompositionslehren miteinander verglichen habe, schließlich zu Musikwerken greifen musste: Aus diesen habe er gelernt, dass die meisten satztechnischen Regeln, die er kannte, falsch gewesen seien (Vorw., o. S.).

Zum Inhalt • Die »praktische Musik« befasst sich nach Morleys eigener Aussage mit der Lehre über »al that may be knowne in songs, eyther for the understanding of other mens, or making of ones owne« (»Annotations«, o. S.). Somit entspricht »practicall musicke« in etwa den heutigen Begriffen der allgemeinen Musiklehre, der Musiktheorie und der Kompositionslehre zusammen (vgl. hierzu auch Cooper 1986, S. 146).

Entsprechend ist auch der Haupttext von Morleys Traktat gegliedert. Der 1. Teil (S. 1–68) behandelt die allgemeine Musiklehre der Epoche: das Tonsystem, die Solmisation, die Notationskunde sowie die Aspekte der Melodiebildung und der Rhythmusgestaltung in der Einstimmigkeit. Im 2. Teil des Traktats (S. 69–115) werden der zwei- und dreistimmige Cantus-firmus-Satz sowie die Imitationstechnik und der doppelte Kontrapunkt gelehrt. Dieser Teil beginnt mit der überlieferten Lehre von den Intervallklassen: den perfekten und imperfekten Konsonanzen und den Dissonanzen (S. 70 f.). Im Folgenden erklärt der Meister die Regeln des Cantus-firmus-Satzes. Es werden dabei das Verbot der Parallelführung von perfekten Konsonanzen (S. 72), das auf der für seine Epoche wichtigen Idee der Varietas, der geordneten Vielfalt, basierende Prinzip der Abwechslung von Intervallklassen (S. 73 et passim) und die Verwendung von Dissonanzen (S. 73 f. et passim) thematisiert. Ein Verstoß gegen das (nicht namentlich genannte) Varietas-Prinzip, das Aufeinanderfolgen von zwei perfekten Konsonanzen (in Morleys Beispiel: Oktave zur Quinte in Gegenbewegung), wird dabei mit der bildhaften Bezeichnung »hitting the eight on the face« verurteilt (S. 75).

Der Meister erklärt im 2. Teil ebenfalls den Kadenzbegriff, den er einstimmig auffasst und mit der Diskantklause mit Syncopatio identifiziert (S. 73).

Die komplexe, mehrstimmige Kompositionslehre wird im 3. Teil des Traktats (S. 116–182) behandelt. Auch in diesem Teil wird zunächst die überlieferte Kontrapunktlehre referiert. Von Gioseffo Zarlino übernimmt Morley dabei die Tabelle der zulässigen Intervallkombinationen im vierstimmigen Satz, die konsonante Zusammenklänge ergeben (S. 129 f.). Eine große Anzahl der Beispiele in diesem Teil wird Orazio Tigrini – einem von Morley nicht erwähnten Autor – zugeschrieben, was in der Morley-Forschung kontrovers diskutiert wurde (vgl. Santori 2004).

In demselben Teil des Traktats thematisiert Morley zudem die Modi (S. 147), die er mit den Psalmtönen in Verbindung bringt (vgl. Stern 2010). Das Verlassen einer Tonart bezeichnet er dabei als einen der »schlimmsten Fehler« (S. 147) im Tonsatz. In den »Annotations« der *Introduction* (o. S.) erlaubt Morley dagegen die Praxis des Tonartwechsels, wenn eine Tonart authentisch und die andere plagal sei: eine Praxis, die in der Tastenmusik Byrds häufig festgestellt werden konnte (vgl. Popović 2013, S. 173–201, 219–229). Morley entwirft keine systematische Lehre von Klauselstufen, obwohl seine Aussagen gelegentlich so interpretiert wurden (Rebmann 1994, S. 30 f., Anm. 47). Im Übrigen gibt Morley in den »Annotations« seines Traktats dem Glarean'schen System von zwölf Modi den Vorzug gegenüber dem alten Oktoechos-System.

Kommentar • Die Bedeutung von Morleys Traktat liegt in seiner unübersehbaren Nähe zur musikalischen Praxis der Epoche. Dieser Praxisbezug ist aber nicht unreflektiert, was sich am Beispiel einer seiner satztechnischen Ausführungen zeigen lässt: Im 2. Teil der Abhandlung wird das Verbot der Folge »reine Quinte – verminderte Quinte« behandelt. Solch eine Abfolge verwendet einer der beiden fiktiven Schüler in Semibreven, in der Satzart »punctus contra punctum«. Dies wird vom Meister verurteilt, der auch ein Negativbeispiel aus einem eigenen Werk nennt (S. 75). Dagegen akzeptiert er diese Intervallfolge bei Alfonso Ferrabosco d. Ä., der sie in kurzen Notenwerten gesetzt hatte, mit dem Hinweis, dass der Fehler seines Schülers aus Unwissen, derjenige Ferraboscós dagegen aus »Iolitie« (»Fröhlichkeit«, ebd.) entstanden sei. Er legitimiert den von der etablierten Lehre abweichenden kompositorischen Vorgang also nicht durch die *imitatio auctorum*, sondern rein produktionsästhetisch.

Von großem Erkenntniswert, insbesondere aus musiksoziologischer Sicht, sind Morleys Hinweise zur gehobenen gesellschaftlichen Stellung der Musik und der Bedeutung der musikalischen Schriftlichkeit im elisabethanischen England (S. 1) sowie seine hierarchische Darstellung der

Musikgattungen (S. 179–181), in welcher die Verbreitung weltlicher Musik mit den Veränderungen des Geschmacks der Musikpatrone im 16. Jahrhundert in Verbindung gebracht wird (vgl. Popović 2013, passim).

Morleys *Introduction* erfreute sich im England des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit und wurde auch von führenden Musikern der Epoche rezipiert, so etwa von Thomas Tomkins (vgl. Irving 1990). Bis ins 18. Jahrhundert hinein blieb sie aktuell, was die Ausgabe von 1771 bezeugt.

Literatur B. Cooper, Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, in: GMth 9, Dst. 1986, 141–314 • J. Irving, Thomas Tomkins's Copy of Morley's ›A Plain and Easy Introduction to Practical Music‹, in: ML 71, 1990, 483–493 • M. Rebmann, Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk, Ffm. 1994 • C. Santori, Le cadenze rapite, in: Polifonie 71/2, 2004, 9–30 (engl. Übers.: The Stolen Cadences, ebd., 31–41, Anh. 42–45) • T. Popović, ›To please the eare and expresse the point‹. Thomas Morleys glückliche Synthese, in: Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik. Kgr.Ber. Basel 2003, hrsg. von A. Moths u. a., Bern 2009, 229–242 • D. Stern, Thomas Morley and the Tradition of Modal Composition in the Renaissance, in: Theoria 17, 2010, 59–111 • T. Popović, Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu ›My Ladye Nevells Booke‹, Stg. 2013

Tihomir Popović

Robert D. Morris

Composition with Pitch-Classes

Lebensdaten: geb. 1943

Titel: Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design

Erscheinungsort und -jahr: New Haven 1987

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXII, 359 S., engl.

Der amerikanische Komponist und Musiktheoretiker Robert D. Morris wurde an der Eastman School of Music und der University of Michigan ausgebildet. Er begann seine Universitätskarriere an der Yale University, ging dann an die University of Pittsburgh und kehrte schließlich an die Eastman School of Music zurück, wo er seit über 30 Jahren lehrt, und zwar zunächst als Mitglied der musiktheoretischen Fakultät, schließlich aber als Lehrstuhlinhaber für Komposition. Er hat über 200 Werke für sehr unterschiedliche Ensembles komponiert und drei Bücher sowie zahlreiche Artikel veröffentlicht.

Morris' erstes Buch, *Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design*, geht auf seine Arbeit als Komponist zurück und ist aus theoretischen Untersuchungen, die teilweise durch den Kontakt mit der Musik von Milton Babbitt ausgelöst wurden, hervorgegangen. In ihm entwickelt er Konzepte über die Art und Weise, wie Beziehungen zwischen Tönen in zwölftöniger gleichstufiger

Stimmung organisiert werden können, indem sie durch Intervalle, geordnet bzw. teilweise geordnet, miteinander in Beziehung gesetzt werden. Vielen seiner Ideen liegt ein Verständnis von Tönen als vermittelt durch Tonleiterrelationen zugrunde, doch ist dies keine notwendige Voraussetzung für seinen Zugang, wie er von Beginn an deutlich macht.

Obwohl vieles in dem Buch für Musiktheoretiker von Interesse ist, präsentiert Morris den Text eher als ein Handbuch für Komponisten. Er setzt es jedoch von anderen Einführungen in die Kompositionstechnik dadurch ab, dass er es keiner bestimmten Schule oder ästhetischen Perspektive zuordnet. Die Ideen werden aus einer sehr abstrakten Position dargestellt, um es Musikern zu erlauben, ihre Techniken in einem breiten Spektrum von kompositorischen Realisierungen auszuweiten.

Zum Inhalt • Im Zentrum des Werkes steht das Konzept des »kompositorischen Entwurfs« (»compositional design«), dem, um Morris zu paraphrasieren, für die Gestaltung eines Musikstücks dieselbe Funktion wie einem Lead-Sheet im Jazz oder einer bezifferten Bassskizze in der Barockmusik zukommt. Kompositorische Entwürfe bestehen zu meist aus einer zweidimensionalen Anordnung einer Reihe von Tonhöhenklassen, deren Linien und Spalten durch eine Gruppe von Prinzipien bestimmt werden. Die Wurzeln von Morris' Werk können zur Musik von Arnold Schönberg und Babbitt zurückverfolgt werden sowie zu den theoretischen Schriften von Allen Forte und anderen. Wie aus der oben gegebenen knappen Beschreibung hervorgeht, sind die Prinzipien ausreichend allgemein, um auch tonale Komposition oder klassischen Kontrapunkt zu erfassen.

Anhand der unmittelbaren Vorgänger, der Musik Schönbergs und Babbitts, kann das Konzept des kompositorischen Entwurfs präzise demonstriert werden. Viele von Schönbergs Zwölftonkompositionen basieren auf »hexachordal combinatoriality« (zuerst beschrieben bei Babbitt, vgl. Peles 2003, S. 38–47), also auf einer Ordnung der zwölf chromatischen Tonhöhenklassen, in der zwei Reihen (in Schönbergs Gebrauch in der Regel durch Umkehrung aufeinander bezogen) dergestalt miteinander verbunden werden können, dass die ersten sechs Noten der einen Reihe und die letzten sechs Noten der anderen Reihe in ihrer Kombination wieder ein vollständiges Aggregat der zwölf Tonhöhenklassen bilden (vgl. Abb. 1).

P: A B E^b H E F[#] || C C[#] G A^b D F
 IP: D D^b A^b C G F || H B E E^b A F[#]

Abb. 1: A. Schönberg, Violinkonzert op. 36 (P = Grundreihe, IP = Umkehrung)

Zunächst erweiterte Babbitt dieses Konzept, indem er zwei solcher Schönberg'schen Anordnungen so kombinierte,

dass die Eigenschaften der jeweiligen Paare, durch die das Aggregat entsteht, unverändert bleiben und gleichzeitig weitere Gruppen von Aggregaten durch die drei ersten Elemente von allen vier Reihen, die zweiten drei Elemente usw. entstehen. Später dehnte Babbitt dieses Konzept weiter aus, um mehrere Paare von Reihen einzuschließen, die miteinander verbunden eine breite Vielfalt von Möglichkeiten bereitstellten, Aggregate durch Reihenausschnitte verschiedener Länge zu erzeugen.

In allen diesen Beispielen kann man die folgenden Prinzipien erkennen: die Reihen und Spalten der Anordnung müssen vollständige Aggregate aller zwölf Tonhöhenklassen hervorbringen, und die Reihen müssen durch irgendeine Umformung ihrer Ordnung, bei der die Intervalle beibehalten werden, aufeinander bezogen sein. Die kompositorische Realisierung solcher Entwürfe beinhaltet Entscheidungen, wie jede Linie bspw. hinsichtlich Instrumentation oder Register verwirklicht wird und wie die Elemente jedes Aggregates miteinander in Wechselwirkung stehen, während die interne Ordnung jedes Ausschnitts einer Linie innerhalb eines Aggregates gleich bleibt.

Die Erforschung solcher Entwürfe hängt von Fragen ab, die die Ordnung der zwölf Tonhöhenklassen betreffen, aber auch von den Eigenschaften der ungeordneten Menge der Tonhöhenklassen. In Schönbergs Fall, in dem zwei Zwölftonreihen mittels Umkehrung miteinander kombiniert werden, um ein Paar von Aggregaten herzustellen, besteht bspw. die einschränkende Bedingung in der Natur des Mengentypus, der durch die sechs Noten der ersten Hälfte der Reihe geformt wird. Falls die sechstönigen Mengen durch Umkehrung zu ihrem Komplement werden können, dann ist es möglich, eine solche Anordnung zu konstruieren.

Morris' Projekt erweitert das oben Dargestellte auf mannigfaltige Art und bietet umfassende Kriterien zur Feststellung der Inhalte der Reihen und Spalten seiner Anordnungen. Indem er die Verfahrensweisen der mathematischen Mengentheorie und Gruppentheorie nutzt, stellt er ein ausgedehntes Instrumentarium für die Erzeugung, Kombination und Ableitung von verschiedenen Arten von Anordnungen bereit. Entscheidend für diese Diskussion ist die Unterscheidung zwischen Operatoren (wie Transposition oder Umkehrung) und Elementen, auf die sich die Operation bezieht (wie Töne, Tonhöhenklassen, geordnete und ungeordnete Gruppen, vollständige Anordnungen usw.). Ausführlich wird geklärt, wie Muster von Operatoren selbst auf verschiedenen Ebenen und über verschiedene Abschnitte eines kompositorischen Entwurfs eingesetzt werden können.

Der zentralen Diskussion wird eine detaillierte Betrachtung des Tonhöhen-Raumes, einschließlich einer umfassenden Studie zur Kontur, sowie eine sorgfältige Untersuchung

der Unterschiede zwischen Tonhöhen-Raum («involving the full gamut») und Tonhöhenklassen-Raum (in welchem die Äquivalenz der Oktave gültig ist) vorangestellt. Der Band schließt mit einem Kapitel zur Untersuchung der Ausdehnung vieler der behandelten Ideen auf andere musikalische Parameter.

Obwohl im größten Teil des Bandes die Untersuchungen auf einer sehr abstrakten Ebene durchgeführt werden, führt Morris das Konzept des kompositorischen Entwurfs mit mehreren Skizzen ein, die eine Anzahl immer komplexerer Varianten eines zunächst kurzen Entwurfs zusammen mit ihren phantasievollen Realisierungen unterbreiten. Das vorletzte Kapitel untersucht acht höchst unterschiedliche Entwürfe und erkundet viele der im Hauptteil des Buches dargestellten Werkzeuge und Verfahrensweisen. Zusätzlich zur Verfolgung der bereits erwähnten Isomorphismen von Zeit und Tonhöhen-Raum bietet das letzte Kapitel einige Betrachtungen zur Realisierung von kompositorischen Entwürfen sowie einige Gedanken über Fragen zu strukturellen Hierarchien, die sich durch den Gebrauch dieser Verfahrensweisen beim Komponieren ergeben.

Kommentar • Obwohl das Buch im Hinblick auf das Komponieren neuer Musik abgefasst ist, enthält es eine Fülle von Beobachtungen sowie eine breite Palette von Werkzeugen, die für die musiktheoretische Beschäftigung mit musikalischen Werken nützlich sind. Das Konzept des »compositional design« kann einen Rahmen für die Darlegung des Zusammenspiels von zugrunde liegender Reihenstruktur und der musikalischen Oberfläche in der Musik von Anton Webern oder Schönberg setzen, es kann jedoch auch nützlich für das Studium der Musik von Komponisten wie Elliott Carter oder Pierre Boulez sein. Die Werkzeuge zum Betrachten der Kontur in verschiedenen musikalischen Räumen können weit über diese Literatur hinaus Einblicke ermöglichen, und die im gesamten Band geäußerten Ideen müssen nicht auf die zwölfstimmige temperierte Stimmung begrenzt bleiben. Das Buch wurde zum Zeitpunkt seines Erscheinens von der Society for Music Theory ausgezeichnet.

Literatur A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973 • S. Dembski, *The Context of Composition. »Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design«* by Robert Morris, in: *Theory and Practice* 14/15, 1989, 187–202 • J. Roeder, »Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design« by Robert Morris, in: *MTS* 11, 1989, 240–251 • B. Solomon, »Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design« by Robert Morris, in: *Music Analysis* 9, 1990, 88–95 • A. Mead, »Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design« by Robert Morris, in: *PNM* 29, 1991, 264–310 • *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hrsg. von S. Peles, Princeton 2003

Andrew Mead

Eugene Narmour

Implication-Realization Model

Lebensdaten: geb. 1939

Titel: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model* (Bd. 1) / *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model* (Bd. 2)

Erscheinungsort und -jahr: Chicago 1990 (Bd. 1) und 1992 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 485 S. (Bd. 1), XII, 431 S. (Bd. 2), engl.

Leonard B. Meyers Dissertation *Emotion and Meaning in Music* (Chicago 1956) hatte die keineswegs neue Einsicht, dass die ästhetische Wahrnehmung musikalischer Gegenstände durch musikbezogene Erwartungen tiefgreifend beeinflusst werden kann, in den Mittelpunkt einer eigenen Theorie gestellt und sie so zu einem Ausgangspunkt umfangreicher musiktheoretischer wie musikpsychologischer Forschungen werden lassen – unter ihnen auch die systematische Reformulierung des Meyer'schen Implikationskonzeptes, die Meyers Schüler Eugene Narmour 1990 und 1992 vorlegte. Ausgehend von einer Handvoll einfacher Elemente und Regeln gelangt Narmours *Implication-Realization Model* zu Aussagen über die Segmentierung melodischer Einheiten, die Konstituierung hierarchischer Ebenen und das Zusammenspiel von Implikation und Realisation in der Wahrnehmung von Tonfolgen. Da Stilbeschreibungen keinen Gesetzescharakter besitzen und also auch keine Voraussagen im strikten Sinne erlauben, fällt Narmours Fokus auf die zumindest teilweise gesetzmäßig strukturierte mentale Verarbeitung auditiver Sinnesdaten. Die zwei erschienenen Bände des Narmour'schen *Implication-Realization Model* – zwei weitere sind angekündigt – beschäftigen sich denn auch vornehmlich mit »style shapes« – einfachen, auf jeweils einen einzigen melodischen Parameter begrenzten Strukturen, deren Konzeption auf der Annahme basiert, dass sukzessive Töne auf elementarer Ebene durch sogenannte kognitive Module verarbeitet werden: angeborene, hoch spezialisierte, morphologisch präzise lokalisierbare, »festverdrahtete« und unbewusst arbeitende Einheiten der Informationsverarbeitung (»style structures« dagegen sind durch die jeweils individuelle Lerngeschichte determinierte Komplexe von »style shapes«, Bd. 1, S. 45–52).

Zum Inhalt • Narmours Theorie basiert auf den Hypothesen »A + A impliziert A (oder: a + a impliziert a)« und »A + B impliziert C (oder: a + b impliziert c)« (Bd. 1, S. 3). Der Ähnlichkeitsgrad zweier Elemente – »form« (A + A), »intervallic patterns« (A + A) oder »pitch elements« (a + a) – entscheidet über ihre Implikation. Ob etwa zwei Sukzessivintervalle als gleich, ähnlich oder verschieden gelten, wird auf Basis ihrer Größe und Richtung entschieden.

Als gleich oder ähnlich gelten sie, wenn ihr Differenzintervall gleich oder kleiner einer kleinen Terz ist, als ungleich, wenn die Größe ihres Differenzintervalls die einer kleinen Terz übersteigt. Ähnliches gilt für die Klassifikation der einzelnen Intervalle selbst: Zwei Töne im Abstand bis zu einer großen Terz werden als relativ nah und daher einander relativ ähnlich gehört: Ihr Verhältnis kann durch die Formel $a + a$ ausgedrückt werden. Intervalle mit der Struktur $a + a$ gelten als klein. Zwei Töne im Abstand mindestens einer kleinen Sexte gelten als einander relativ unähnlich. Sie stehen zueinander im Verhältnis $a + b$. Intervalle mit der Struktur $a + b$ gelten als groß. Die Klassifikation der mittleren Intervalle Quarte, Tritonus oder Quinte hängt vom Kontext ab. Kleine Intervalle lassen ein kleines Intervall in gleicher Richtung erwarten ($A \rightarrow A$), große Intervalle dagegen ein kleines Intervall in Gegenrichtung ($A \rightarrow B$) (Bd. 1, S. 85–88). Intervallgröße, -qualität, Spezifik und Intensität der Implikation werden auf der sogenannten »syntactic intervallic parametric scale« zusammengefasst. Eine zweite Skala, die »registral scale«, ordnet Paare von Intervallrichtungen nach der Gleichheit, Ähnlichkeit und Verschiedenheit der beteiligten Richtungen und bestimmt den Grad ihrer Geschlossenheit. Intervalle, die die Bewegungsrichtung des vorangegangenen Intervalls wiederholen, gelten im Hinblick auf den Richtungsparameter als » $A + A$ « und damit als »nonclosural« oder – im Fall einer Tonwiederholung – als »neutral«, Kombinationen unterschiedlich gerichteter Intervalle als »closural«. Eine Bewegung auf der Skala wirkt sich immer auf ein Bündel verschiedener Bestimmungsgrößen aus. So ändern sich auf der »syntactic intervallic parametric scale« zugleich mit der Intervallgröße auch die Stärke der Implikation, die Richtung und der Grad an Geschlossenheit des implizierten Intervalls (Bd. 1, S. 78–81, 283–291). Als Vorgriff auf das Ziel, den unabhängigen Beitrag eines jeden Parameters zur musikalischen Syntax messbar zu machen, skizziert Narmour »parametrische Skalen« auch für Parameter wie Dynamik, Tempo und Harmonik.

Auch die Dauern und metrischen Positionen der Töne eines Intervalls sind implikative Faktoren. Letztere spezifizieren eine Implikation im Hinblick auf den Zeitpunkt und die Dauer des erwarteten Tones. Ohne den Einfluss weiterer Faktoren etwa impliziert eine in Viertelnoten notierte Tonfolge $C-D$ einen Ton E , der genau eine Viertelnote später erscheint und eine Viertelnote dauert (Bd. 1, S. 91 f.).

Aus den Anfangshypothesen leitet Narmour die zwei melodischen »Grundarchetypen« »Process« und »Reversal« ab. Ein »Process« besteht aus einem kleinen Intervall, das von einem kleinen Intervall in derselben Richtung gefolgt wird ($A + A$) und daher, sofern keine anderen Faktoren dagegensprechen, weitere kleine Intervalle in derselben

Richtung impliziert. Zugrunde liegen hier die Gestaltprinzipien der Nähe, Ähnlichkeit und gemeinsamen Richtung. Von einem schlussbildenden »Reversal« ist dagegen zu sprechen, wo ein großes Intervall von einem kleinen Intervall in Gegenrichtung gefolgt wird ($A + B$). »Reversal« ist ein durch kein Galtgesetz fundiertes theoretisches Konstrukt. Sein Ursprung liegt in Meyers – wiederum auf Grundprinzipien des klassischen Kontrapunktes verweisendes – »Gap-fill«-Prinzip, demzufolge auf einen melodischen Sprung eine »ausfüllende« Reihe von Schritten in der Gegenrichtung zu erfolgen hat. Drei weitere »Archetypen« stellen empirisch notwendige Ergänzungen der beiden Hauptarchetypen dar: »Registral return« (Bd. 1, S. 127 f.; $a-b-a$), »Dyad« (Bd. 1, S. 391–410; eine Gruppe aus zwei Elementen, deren Implikation nicht realisiert wird) und »Monad« (Bd. 1, S. 410–414; ein einzelnes Element, das, weil ihm etwa eine Pause oder eine starke dynamische Differenz folgt, sich nicht mit einem anderen Element zu einer implikativen Struktur verbindet).

Die Realisation einer Implikation erfolgt nicht zwangsläufig. Da jedes Intervall zwei Implikationen beinhaltet (Richtung und Größe) und die mentale Verarbeitung der verschiedenen Eigenschaften eines Stimulus in unterschiedenen Modulen erfolgt, wird unter Umständen nur eine Implikation realisiert. Derartige Intervallkombinationen werden durch eine eigene Klasse abgeleiteter melodischer Archetypen repräsentiert; ebenso Intervallkombinationen, bei denen weder die Größe noch die Richtung des Folgeintervalls der Implikation des Initialintervalls entspricht. Strukturen wie etwa » $a-b-a$ «-Relationen können zudem auch, der Idee der Netzwerke folgend, Konfigurationen von Archetypen gleichsam simultan überlagern.

Entscheidend für die Segmentierung einer Melodie ist die Zuschreibung von »closure«. Ein Zuwachs an »closure« ergibt sich etwa, wenn eine implizierte Fortsetzung durch eine Pause, den Beginn einer anderen Struktur oder eine Wiederholung unterbrochen wird, eine Dissonanz in eine Konsonanz fortschreitet oder die Intervallrichtung wechselt (Bd. 1, S. 11 f.). Je mehr dieser Bedingungen zusammentreffen, desto stärker ist die Schlusskraft einer Tonfolge. Selbst eine deutliche Zäsur bedarf allerdings nicht des Schließens in allen Parametern. Erst aus der Verbindung weiterführender und schließender Momente erwachsen Vielfalt und Differenzierung syntaktischer Wirkungen. »Articulation«, »Formation« und »Transformation« bezeichnen Abstufungen des Grades an Geschlossenheit. Insbesondere letztere Kategorie ist von Interesse: Implikation und Realisation dienen nämlich von vornherein als Instrumente der Identifikation struktureller Töne. Jeweils die Anfangs- und Endtöne eines Archetyps werden zu Bestandteilen einer eigenen übergeordneten Schicht – sie

werden auf eine nächsthöhere Ebene »transformiert«. Dort bilden sie eine Zweitongruppe, die sich mit anderen Tönen zu Archetypen verbinden kann, die ihrerseits auf dieselbe Weise zu analysieren sind. Im Normalfall besteht eine höhere Ebene aus doppelt so großen Notenwerten wie die ihr unmittelbar untergeordnete. Die resultierende Hierarchie ist überwiegend regelmäßig und symmetrisch. Dieser Regelmäßigkeit der transformationellen Ausdünnung des Notentextes steht die Unregelmäßigkeit vieler resultierender hierarchischer Strukturen gegenüber. Häufig sind die Tonfolgen, die aus einer Reduktion hervorgehen, bereits auf der zweiten oder dritten Ebene kaum mehr musikalisch sinnvoll zu nennen – sie bilden Strukturen, deren Prinzip gerade die Nicht-Erfüllung von Implikationen zu sein scheint. Offensichtlich haben höhere Ebenen im Implication-Realization Model eine andere Funktion und Qualität als in der Schichtenlehre Heinrich Schenkers oder der *Generative Theory of Tonal Music* Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs (Cambridge 1983).

Kommentar • Narmours Theorie ist in mehrfacher Hinsicht kritisiert worden. Die Auffassung etwa, das Implication-Realization Model könne im Grundsatz kulturübergreifend Gültigkeit beanspruchen, erscheint zweifelhaft: Zwar lassen sich die analytischen Symbole des Implication-Realization Model grundsätzlich auf jede Folge diskreter Tonhöhen anwenden. Dass ein analytisches Symbol an einer außereuropäischen Melodie aber eben das bezeichnet, was einen Narmour'schen Archetyp von einer bloß formal definierten melodischen Einheit unterscheidet, wird nicht gezeigt, sondern lediglich behauptet. Die Modularitätstheorie Jerry A. Fodors, auf der Narmour seine Theorie aufbaut, ist gerade in denjenigen ihrer Komponenten massiver Kritik ausgesetzt, aus denen sich die Annahme ableiten lässt, Musik beruhe auf transkulturellen Konstanten. Und Kriterien wie »harmony«, »dissonance« und »meter« sind nur in Bezug auf tonale Melodien sinnvoll anzuwenden, Melodien also, die metrisch organisiert sind, Akkorde enthalten und die Differenz von Dissonanz und Konsonanz berücksichtigen. Harmonik erscheint in Narmours Entwurf lediglich als ein Bezugsrahmen, der den Dissonanzgrad melodischer Töne zu bestimmen hilft; eine Theorie der Stimmführung im klassischen Sinne fehlt vollständig. E. Glenn Schellenberg (1997) schließlich konnte experimentell zeigen, dass ein drastisch vereinfachtes Modell im Prinzip ebenso gute Voraussagen zu treffen erlaubt wie das komplizierte Narmour'sche.

Literatur J. A. Fodor, *The Modularity of Mind*, Cambridge 1983 • N. H. Cumming, Eugene Narmour's Theory of Melody, in: *Music Analysis* 11, 1992, 354–374 • Dies., Music Analysis and the Perceiver. A Perspective from Functionalist Philosophy, in: *CM* 54, 1993, 38–53 • H. U. Fuss, Zur jüngeren Entwicklung der musika-

lischen Analyse in den USA. Darstellung und Kritik wichtiger Neuerscheinungen der siebziger und achtziger Jahre, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13, 1995, 29–122 • C. L. Krumhansl, Music Psychology and Music Theory. Problems and Prospects, in: *MTS* 17, 1995, 53–80 • E. G. Schellenberg, Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy, in: *Music Perception* 14, 1997, 295–318 • O. Schwab-Felisch, Implication – Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen, in: *Individualität in der Musik*, hrsg. von dems., C. Thorau und M. Polth, Stg. 2002, 95–127 • A. Ockelford, Implication and Expectation in Music. A Zygonic Model, in: *Psychology of Music* 34, 2006, 81–142 • M. T. Pearce und G. A. Wiggins, Expectation in Melody. The Influence of Context and Learning, in: *Music Perception* 23, 2006, 377–405 • *Musical Implications. Essays in Honor of Eugene Narmour*, hrsg. von L. F. Bernstein und A. Rozin, Hillsdale 2013

Oliver Schwab-Felisch

Friedrich Erhardt Niedt *Musicalische Handleitung*

Lebensdaten: 1674–1708

Titel: Friderich Erhard Niedtens / Jenensis, Not. Publ. Cæs. Musicalische Handleitung / Oder Gründlicher Unterricht. Vermittelt welchen ein Liebhaber der Edlen Music in kurtzer Zeit sich so weit perfectioniren kan / daß Er nicht allein den General-Bass nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen / sondern auch folglich allerley Sachen selbst Componiren / und ein rechtschaffener Organiste und Musicus heissen könne. Erster-Theil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1700

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 64 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Hamburg ²1710 [Digitalisat: BSB] • Nachdruck: Buren 1976 [Faksimile aller Tle. in der Ausg. Hamburg ²1710, ²1721, 1717] • Übersetzung: Friederich Erhardt Niedt, *The Musical Guide parts 1 (1700/10), 2 (1721) and 3 (1717)*, hrsg. und übs. von P. L. Poulin und I. C. Taylor, Oxford 1989

Titel: Friedrich Erhard Niedtens Handleitung / Zur Variation, Wie man den General-Bass, und darüber gesetzte Zahlen variiren / artige Inventiones machen / und aus einen schlechten General-Bass Præludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Giquen und dergleichen leichtlich verfertigen könne / samt andern nötigen Instructionen

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1706

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 160 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: hrsg. von J. Mattheson, Hamburg ²1721 [erw. Ausg.; Nachdruck: Buren 1976; Digitalisat: BSB]

Titel: Friederich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil / handlend vom Contra-Punct, Canon, Motteten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten. Opus Posthumum

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1717 (hrsg. von J. Mattheson)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [4], 68 S., dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Buren 1976 • Digitalisat: BSB

Niedts dreibändige *Musicalische Handleitung* ist der erste deutschsprachige Traktat, der den Generalbass als die Grundlage des Komponierens betrachtete. Der Traktat, der zunächst die Grundregeln für die Aussetzung eines bezifferten Basses aufstellt, zeigt, wie ganze Stücke aus einer Basslinie heraus erzeugt werden können. Niedt vermied die Komplexität und Unklarheiten vieler früherer Theoretiker und pflegte stattdessen eine knappe und klare Darstellungsmethode, die dem Geist der frühen Aufklärung entsprach: »Wie man jetzo in allen Wissenschaften und Künsten einen nähern und leichteren Weg gefunden / also habe ich mich auch bemühet / in dem General-Bass ebenfals einen leichten Weg zu finden / um solchen den anfangenden Lehrbegierigen zu führen« (Tl. 1, Vorrede). Zu seiner farbigen Ausdrucksweise gehören häufige Wortspiele und Scherze, z. B. wenn er »die gedoppelte / verkehrte / gesaltzene / gespickte / gebratene / und mit Hasen-Fett begossene Contrapuncten« (Tl. 3, S. 3) beschreibt. Der Traktat wird eng mit den Unterrichtsmethoden der Familie Bach in Verbindung gebracht: Niedt war Schüler von Johann Nikolaus Bach in Jena, und Johann Sebastian Bach verwendete Teile des Traktats für seinen Unterricht in Leipzig.

Zum Inhalt • Der 1. Teil beginnt mit einer fiktiven Autobiographie, die den Vorteil im Erlernen des Generalbasses veranschaulichen soll. Der Erzähler (Tacitus) beschreibt seine erfolglose Lehrzeit bei einem brutalen Organisten, der darauf bestand, dass er die deutsche Orgeltabulatur lesen lernt. Doch auch nach sieben Jahren Unterricht kann er weder einen bezifferten Bass aussetzen noch auf der Orgel improvisieren. All das ändert sich, als er einen Organisten findet, der ihm Generalbass beibringt. Der theoretische Abschnitt des 1. Teils beginnt mit einer etymologischen Definition von »General-Bass«, der als »das vollkommenste Fundament der Music« (Tl. 1, Kap. 2) beschrieben wird. Der Dreiklang wird als die Wurzel aller Harmonie (»Radix omnis harmoniæ«, Tl. 1, Kap. 5) vorgestellt, doch bleiben die Dreiklangsumkehrungen unerklärt. Die folgenden Kapitel umreißen die Grundregeln zur Aussetzung von unbezifferten und bezifferten Bässen sowie die Behandlung der Dissonanz. In Kapitel 10 ist eine Partimento-Fuge (d. h. eine Fuge, die nur als bezifferter Bass geschrieben ist) notiert, doch erläutert Niedt diese Technik nicht weiter. Kapitel 11 präsentiert Beispiele für Modulationen, und in Kapitel 12 werden die Vorzeichen für 16 Tonarten aufgelistet.

Der 2. Teil bietet eine systematische Darstellung, wie man einen Generalbass variiert, um ganze Kompositionen zu entwerfen. In den Kapiteln 2 bis 5 wird gezeigt, wie sich die Basslinie mit Diminutionstechniken variieren lässt, etwa durch das Auffüllen von Intervallen (aufsteigend oder absteigend), das Hinzufügen rhythmischer Motive oder die Änderung des Metrums. Kapitel 6 und 7 enthalten An-

weisungen, wie man die Stimme der rechten Hand mit rhythmischer Figuration, gebrochenen Akkordmustern, kontrapunktischen Formeln und selbst mit für Sonaten typischen Echo-Effekten ausarbeiten kann. Kapitel 8, das alle diese Techniken zusammenführt, zeigt, wie sich ein ganzes Stück von einem Generalbass herleiten lässt (d. h. von einem bezifferten Bass ausgehend improvisiert wird). In den letzten Kapiteln wird vorgeführt, wie sich mit einem bezifferten Bass ein Präludium und eine Chaconne konstruieren lassen sowie eine Suite von elf Tanzsätzen (u. a. Allemande, Courante, Sarabande, Minuet und Gigue). 1721 erschien der 2. Teil in einer zweiten Auflage, mit zahlreichen Erläuterungen und Überarbeitungen des Herausgebers Johann Mattheson.

Der 3. Teil, 1717 postum ebenfalls von Mattheson herausgegeben, behandelt den Kontrapunkt als die dem vierstimmigen harmonischen Satz innewohnende Stimmführung. Niedt erklärt, Musiker sollten Kontrapunkt nicht als »ein grosses Musicalisches Wunder-Thier« (Tl. 3, S. 1) fürchten; stattdessen meint er: »Auf dem Clavir wird beym Spielen des General-Basses ein ordentlicher Contra-Punct gemacht« (Tl. 3, S. 3). Sein Schwerpunkt liegt auf dem »Ketten-Contra-Punct« (ebd.), der durch eine Kette von Vorhalten über einem bezifferten Bass erzeugt wird. Die übrigen Kapitel beschäftigen sich mit Aspekten der Vokalmusik wie Motetten, Kirchenstil, Choralgesang, Rezitativen und Cavaten.

Kommentar • Niedt war der erste deutsche Musiktheoretiker, der die traditionelle Bevorzugung des Kontrapunkts infrage stellte und stattdessen der Auffassung war, dass die Generalbasspraxis als Grundlage des Komponierens dienen könne. Seine *Musicalische Handleitung* ebnete den Weg für eine Reihe von Traktaten, die ebenfalls die Bedeutung des Generalbasses für das Komponieren aufzeigten (zu nennen sind hier die Schriften von Johann David Heinichen, Johann Philipp Kirnberger und Carl Philipp Emanuel Bach). Niedts Schriften hatten einen besonders starken Einfluss auf Mattheson, der nicht nur den 2. und 3. Band der *Handleitung* edierte, sondern Niedt auch in seinen eigenen Traktaten zitierte.

Niedts *Musicalische Handleitung* beeinflusste auch die pädagogische Praxis und wurde etwa von Johann Sebastian Bach als Unterrichtsmaterial verwendet. Eine Paraphrase des 1. Teils (Kap. 1–9), Bach zugeschrieben und auf 1738 datiert, wurde in der Handschrift seines Schülers Carl August Thieme überliefert (B-Bc, Ms. 27.224; Faksimile in Poulin 1994, S. 57–101). Vermutlich hat Bach diesen Text seinen Schülern diktieren lassen. Bachs Unterrichtsmethode, wie sie von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel beschrieben wurde, weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit derjenigen Niedts auf: »In der Composition gieng er gleich an das Nützliche

mit seinen Scholaren, mit Hinweglassung aller der trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. andern stehen. Den Anfang mussten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. [...] Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition« (Schulze 1972, S. 289).

Im 20. Jahrhundert benutzte Heinrich Schenker die Bach zugeschriebene Version von Niedts Traktat für seine Generalbass-Studien (Siegel 1990). Anschließend veranlasste Niedts Traktat Analytiker dazu, Bachs Klavierpräliminarien als improvisierte Ausarbeitungen eines bezifferten Bassfundaments zu deuten (Ledbetter 2002, S. 53–58, 151).

Literatur Bach-Dokumente, Bd. 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, hrsg. von H.-J. Schulze, Kassel 1972 • H. Siegel, A Source for Schenker's Study of Thorough Bass. His Annotated Copy of J. S. Bach's ›Generalbassbüchlein‹, in: Schenker Studies, hrsg. von ders., Cambridge 1990, 15–28 • J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts, hrsg. von P. L. Poulin, Oxd. 1994 • D. Ledbetter, Bach's Well-Tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues, New Haven 2002

Stephen Rose

Nikomachos von Gerasa

Encheiridion

Lebensdaten: wirkte im 1. – 2. Jahrhundert

Titel: Ἐνχειρίδιον ἁρμονικῆς (Encheiridion Harmonikes; Handbuch der Harmonik)

Entstehungsort und -zeit: Gerasa, um 100

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 12 Kap., griech.

Quellen/Drucke: Edition in: Musici scriptores graeci, hrsg. von K. van Jan, Leipzig 1895, 235–265 [Nachdruck: Hildesheim 1962] • Übersetzungen: A. Barker, Nikomachos, in: Greek Musical Writings, Bd. 2: Harmonic and Acoustic Theory, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 245–269 • F. R. Levin, The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean, Grand Rapids 1994

Das *Encheiridion* – oder »Handbuch« – des Nikomachos von Gerasa ist ein kurzes Kompendium der musikalischen »Harmonik« (ἁρμονία) und die einzige vollständig erhaltene Abhandlung über Musik, die aus der Zeit zwischen Euklid und Ptolemaios (etwa 3. Jahrhundert v. Chr. bis 2. Jahrhundert n. Chr.) überliefert ist. Es handelt sich um eine kurze, zwölf Kapitel umfassende Schrift, die nicht an Musikexperten gerichtet war, sondern eine auch für den Laien verständliche allgemeine Einführung in die Grundlagen der Harmonik darstellt. Das Werk zeigt deutlich den Einfluss pythagoreischer Philosophie im Bereich der Musik, aber auch etwa hinsichtlich der Ordnung der Welt und des Kosmos. Es verbindet Themen der musikalischen

Akustik mit der pythagoreischen Konzeption der Sphärenharmonie – der proportionalen Ordnung der Himmelskörper – und versucht, diese zur Ordnung musikalischer Systeme und Tonarten in Beziehung zu setzen. Nikomachos widmete die Schrift einer unbekannten Dame, die seine Schülerin war, deren Name allerdings unerwähnt bleibt. Das *Encheiridion* ist eigentlich als Einführung zu einer umfassenderen Darstellung konzipiert. Es gibt jedoch keine Anzeichen dafür, dass ein größeres musiktheoretisches Werk von Nikomachos geschrieben wurde. Von einigen Fragmenten, die in den *Musici scriptores Graeci* überliefert sind, wurde angenommen, dass sie aus einer zweiten Schrift von Nikomachos stammen könnten, allerdings ist die Autorschaft umstritten.

Zum Inhalt • Die Abhandlung beginnt mit einer Diskussion des Unterschieds zwischen einer »kontinuierlichen« und einer »intervallischen« Verwendung der menschlichen Stimme (Kap. 1–2), welche auf Aristoxenos (*Elementa harmonica*, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.) zurückgeht (vgl. Barker 1989, S. 246). Als »intervallisch« wird die Verwendung der Stimme dann bezeichnet, wenn sie zum Gesang gebraucht wird, da hier die Fortschreitung in diskreten Abstufungen geschieht. Die »kontinuierliche« Verwendung hingegen bezeichnet die Stimme, wie sie zur allgemeinen Unterhaltung verwendet wird und bei welcher jene diskrete Fortschreitung nicht vorkommt. Dieser Unterscheidung der Verwendung der Stimme folgt die pythagoreische Überzeugung von der Verbindung irdischer und kosmischer Harmonie (Kap. 3). Die irdische Musik wird als Abbild himmlischer Harmonien dargestellt, und aus der proportionalen Ordnung der Himmelskörper wird eine siebenstufige Tonleiter abgeleitet, welche sich wiederum aus zwei miteinander verbundenen Tetrachorden zusammensetzt. Diesem »alten« Tonsystem wird in den darauffolgenden Kapiteln (5–10) das »neue« achtstufige diatonische Oktavsystem entgegengesetzt, welches – zumindest der Legende nach – Pythagoras in einer Schmiede beobachtet haben soll. Er bemerkte, dass die Hämmer eines Schmieds unterschiedlich hohe Töne produzieren, je nachdem wie schwer der Hammerkopf ist, und dass ferner der Klang zweier Hämmer »konsonant« (συμφωνία) ist, wenn ihr Gewicht im Verhältnis einer der konsonanten Proportionen (Oktave, Quinte oder Quarte) steht. Hierauf folgt ein Vergleich zwischen dem siebenstufigen und dem achtstufigen Tonsystem, bei welchem Nikomachos sich auf Platon und Philolaos bezieht. In Kapitel 11 wird das einfache diatonische Oktavsystem zum doppelten Oktavsystem erweitert. Außerdem werden die einzelnen Intervalle und Tetrachorde aufgezählt, aus welchen es zusammengesetzt ist. Im zwölften und letzten Kapitel der Abhandlung werden zentrale Begriffe wie »Ton« (φθόγγος), »Intervall«

(»διάστημα«) und »System« (»σύστημα«) aufgezählt und erläutert. Darüber hinaus wird der Begriff der »Konsonanz« (»συμφωνία«) als Verschmelzung zweier simultan erklingender Töne bestimmt, bei welcher der von den Tönen hervorgebrachte Klang als Einheit erscheint. Nikomachos orientiert sich hierbei an der auf Vermischung zweier Töne basierenden Konzeption der Konsonanz, wie sie bereits vorher etwa in Platons *Timaios*, Aristoteles *De sensu* oder Euklids *Sectio canonis* zu finden ist. Als wesentliches Unterscheidungskriterium zwischen Konsonanz und Dissonanz wird allerdings der einheitliche Sinneseindruck und nicht die mathematische Relation des Intervalls angeführt. Ferner wird im 12. Kapitel das bisher nur diatonisch betrachtete doppelte Oktavsystem um die zwei weiteren »Tongeschlechter« (»γενή«) ergänzt. Die darauf folgende Auflistung aller Tonbezeichnungen dieses Systems ist demnach aus allen drei Arten des Tetrachords – dem diatonischen, chromatischen sowie enharmonischen – zusammengesetzt.

Kommentar • In der Rezeptionsgeschichte sind Wert und Bedeutung des *Encheiridion* umstritten. So war die Schrift zwar eine Quelle für Boethius, der Nikomachos an mehreren Stellen in *De institutione musica* (um 500) zitiert. Was allerdings die Originalität der Ideen und dessen historische Relevanz betrifft, ist das *Encheiridion* Werken wie Aristoxenos *Elementa harmonica* oder Euklids *Sectio canonis* nachzuordnen. Nikomachos' harmonische Theorie ist zu weiten Teilen eine Darstellung pythagoreischer Gedanken, und die von ihm beschriebenen Tonsysteme lassen sich zumeist auf die von Platon im *Timaios* überlieferte siebenstufige »kosmische Tonleiter« zurückführen. Die Diskussion der Stimmbewegung in den ersten beiden Kapiteln ist wiederum weitestgehend eine Rekapitulation von Konzepten des Aristoxenos. Flora Levin (1975) kommt in ihrem Kommentar zum *Encheiridion* zu dem Schluss, dass es sich hier nicht im eigentlichen Sinne um eine Abhandlung über antike Harmonik – die Lehre von Intervallproportionen – handelt, sondern vielmehr um eine Streitschrift für das pythagoreische Weltbild. Sicher ist, dass für Nikomachos nicht so sehr die mathematischen Aspekte der pythagoreischen Lehre im Vordergrund standen, so wie es bspw. bei Euklid der Fall war, sondern v. a. die kosmisch-religiösen Vorstellungen sowie anekdotische und biographische Bemerkungen zu Pythagoras selbst. Das *Encheiridion* lässt sich als eine eher allgemeine Darstellung musikbezogener Aspekte der pythagoreischen Lehre charakterisieren, bei welcher eine umfangreiche Beschreibung musiktheoretischer und mathematischer Details ausbleibt.

Literatur W. Haase, Untersuchungen zu Nikomachos von Gerasa, Diss. Univ. Tübingen, Tbg. 1982 • D. O'Meara, Pythagoras Revived, Oxd. 1989, 14–22 • T. J. Mathiesen, Apollo's Lyre. Greek

Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln 1999, v. a. 390–411 • F. Zaminer, Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland, in: GMth 2, Dst. 2006, 198–203

Paul Elvers

Guillaume-Gabriel Nivers

Traité

Lebensdaten: um 1632 – 1714

Titel: Traité de la composition de mus[i]que (Traktat zur musikalischen Komposition)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1667

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 61 S., frz.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Paris 1688 • Paris ca. 1700 • Paris 1712 • ndl.-frz. Neudruck: Traité de la composition de musique. Tractaat van de saamenstellinge der sangkunst, en in duyts overgeset door E. Roger, Amsterdam 1697 • Übersetzung: Treatise on the Composition of Music, übs. von A. Cohen, Brooklyn 1961 • Digitalisat: Gallica

Der *Traité* ist geprägt von dem Bestreben nach Knappheit und Klarheit. Im Unterschied zu dem universalistischen Anspruch Marin Mersennes oder Athanasius Kirchers verfolgt Nivers nicht das Ziel, ein umfassendes Bild der Theorie zu geben. Es geht ihm vielmehr darum, von den Werken der berühmtesten Komponisten auszugehen, »in ordine ad praxim« (d. h. um der Praxis willen) die Theorie zu behandeln, Regeln aus der Praxis abzuleiten und bei aller Bündigkeit doch vollständig zu lehren (S. 4). Dieser kompensiöse Ansatz ist weder neu noch ein Sonderfall: Er findet sich bereits bei Adrian Le Roy und ist ebenfalls nach Nivers, etwa bei Perrine oder Alexandre de Villeneuve, von Bedeutung. Mit der Abkehr von spekulativen Momenten zugunsten eines empirisch-konzisen Vorgehens nimmt die Schrift jedoch eine Sonderstellung ein.

Zum Inhalt • Das Werk gliedert sich in drei Hauptteile, von welchen der erste die Grundlagen der Komposition, der zweite die Kompositionsmittel und der letzte die Kompositionspraxis behandelt. Nivers definiert die Musik als Wissenschaft, die mit Sinnen und Verstand die Töne beurteilt, und trifft eine grundlegende Unterscheidung zwischen Melodik und Harmonik (I.1). Die Einteilung des Tonvorrats in sieben Hauptstufen und fünf Nebenstufen (I.2) spiegelt das 1666 in der *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique, par un maistre célèbre de Paris* (Einfache Methode, das Singen der Musik zu erlernen, von einem berühmten Pariser Meister) von ihm beschriebene heptachordische Solmisationssystem (d. h. die Benutzung von sieben Silben als mnemotechnische Hilfe zum Singen der Tonstufen) wieder (mit der Solmisationssilbe *si* für *h*), das die jahrhundertealte hexachordische Solmisation (d. h. die Benutzung von sechs Silben als mnemotechnische Hilfe

zum Singen der Tonstufen) ablöst und eine einheitliche Benennung der Stufen innerhalb der Tonart erlaubt. Die Unterteilung in großen und kleinen Halbton bildet den Ausgangspunkt für die Differenzierung zwischen reinem und falschem Ganzton («ton juste» bzw. «ton faux»), jeweils bestehend aus kleinem und großem Halbton bzw. zwei großen Halbtönen (I.3). Die Intervalle werden in einfache und zusammengesetzte sowie in 11 reine («intervalles justes») und 13 übermäßige bzw. verminderte («intervalles fausses») unterteilt, gefolgt von einer Klassifizierung in perfekte und imperfekte Konsonanzen, große und kleine Dissonanzen («dissonances majeures et mineures») sowie gemischte Intervalle (Quarte). Der Einklang wird ausgegrenzt, erscheint jedoch implizit bei der Zählung der reinen und verminderten Intervalle (I.4–5).

Die Definition des Themas («sujet») zu Beginn des zweiten Teils (II.1) geht unmittelbar über in die sich anschließende Moduslehre (II.2). Modus und tonus werden verstanden als die Einrichtung von Anfang, Mitte und Schluss des Gesangs gemäß bestimmter Stufen («cordes»). In Anlehnung an René Ouvrard (*Secret pour composer en musique*, Paris 1658) werden Hauptstufen (Tonika, Mediant und Dominante) und melodischer Bassverlauf der Kirchentonarten berücksichtigt, wobei es zu keiner Unterscheidung zwischen authentischer und plagaler Form kommt und die einzelnen Modi durch Transpositionen weitgehend dem Dur-Moll-System assimiliert sind. Eine weitere für den gregorianischen Gesang («plain chant») gültige Beschreibung erfolgt unter Ausschluss der Mediant, wobei jedoch hier ebenfalls die Assoziationen mit den acht oder gar zwölf Modi zarlinischer Zählung (d. h. 1. c authentisch, 2. c plagal, 3. d authentisch, 4. d plagal, ... 12. a plagal) aufgrund der Aufhebung der Unterscheidung zwischen plagal und authentisch und der Annäherung an das Dur-Moll-System nur noch virtuell vorliegen. Nach der Behandlung der Stimmen gemäß Umfang, Kompositionsreihenfolge und Kombination (II.3) sowie nach der Erörterung verbotener Sprünge und des Querstands (II.4) folgt die Klausellehre. Bezeichnenderweise werden Kadenz nicht nur gemäß den Intervallsukzessionen eingeteilt, sondern in Anlehnung an La Voye-Mignot (*Traité de musique*, Paris 1656) gemäß dem melodischen Bassintervall beim Übergang von der Penultima zur Ultima (II.5). Die aus beiden komplementären Kriterien resultierende Einteilung in «cadence parfaite», «imparfaite» und «rompue» (die Verbindungen V-I, IV-I, V-VI oder V-III) wird bis zu Jean-Philippe Rameau Gültigkeit besitzen und erhält in Nivers Beschreibung den Vorrang gegenüber Klauselstufen im Werkverlauf. Die abschließende Einteilung des Lehrstoffes in sieben Schwierigkeitsgrade stellt den Übergang zum letzten Teil her (II.6).

Dieser beginnt mit 16 Regeln, die für den zweistimmigen Kontrapunkt Note gegen Note u. a. folgende Felder abdecken (III.1): erlaubte Intervalle, Parallelführung, Gegenbewegung, verdeckte Parallelen bzw. betonte perfekte Intervalle, Gebot der Nähe (also Benutzung kleiner Intervalle), Anfang und Schluss, Kadenzfortschreitungen und Verdopplungsverbot hochalterierter Stufen. Interessanterweise wird die Instrumentalmusik von dieser letzten Regel – die später implizit auf b-Tonarten und auf die phrygische Kadenz übertragen wird – jedoch z. T. ausgenommen, und zwar, wie später bei Andreas Werckmeister, wenn das # leitereigen ist und der Solmisationssilbe *mi* entspricht. Die Anweisungen für den figurierten Kontrapunkt (III.2) unterscheiden konsonante und dissonante Synkopen (acht Regeln) und behandeln das für die französische Musiktheorie bedeutende Konzept der Supposition (vier Regeln). Darüber hinaus stellen die Ausführungen zum Gebrauch der Quarte und verminderten Quinte eine implizite Unterscheidung her zwischen akustischer Konsonanz und Wahrnehmungskonsonanz. Die eingeführten Regeln werden sodann im Hinblick auf Kompositionen zu drei bis sechs Stimmen ergänzt, z. T. aufgehoben und durch zwölf Harmonisierungsanweisungen vervollständigt (III.3). Die Fuge wird als Imitation des Gesangs durch die aufeinanderfolgenden Stimmen definiert und in Anlehnung an Mersenne in einfache Fuge («simple fugue»), Spiegelung («contre-fugue») und Fuge mit paarweise durchgeführten Themen («double fugue») unterteilt (III.4). Die sehr allgemein gehaltenen Anweisungen werden durch Beispiele ergänzt und geben Aufschluss über Hauptstufen und tonale Beantwortung, wobei neben Dominante und Tonika ebenfalls die Mediant für den Themenbeginn infrage kommt.

Kommentar • Der *Traité* entsteht zu einem Zeitpunkt weitreichender musikalischer Veränderungen in Paris und repräsentiert in seinen theoretischen Konstruktionen ein Übergangsstadium. Dies gilt für die heptachordische Solmisation, die ab der Mitte des Folgejahrhunderts zugunsten des »Solfège fixe« (mit festem Bezug zwischen Solmisationssilbe und Tonstufe) verworfen wird, aber auch für die Unterscheidung von Tonarten mit Dur- und Mollterz, die bei Étienne Loulié, Charles Masson und Michel L'Affilard durch die Gegenüberstellung zwischen »mode majeur« und »mode mineur« endgültig formalisiert wurde. Der Ausgangspunkt von der tiefsten Stimme und das Konzept der Supposition, das im Kontext der Artusi-Monteverdi-Kontroverse geprägt wurde und das durch Mersenne in die französische Musiktheorie gelangt und bis hin zu Rameau Uminterpretationen unterworfen ist, deuten auf die Verbreitung der Generalbasspraxis und auf die Assimilierung der italienischen Verzierungspraxis hin. Paradoxerweise wird jedoch die Spannung zwischen starrem Regelgebäude

und technisch-stilistischen Entwicklungen nicht thematisiert. Nivers begnügt sich damit zu betonen, dass von den Regeln gemäß »oreille« und »bon goust« (S. 23), d. h. Gehör und Geschmack, zeitweilig abgewichen werden kann. So bietet der *Traité* nicht nur wenig Raum für theoretische Spekulation, sondern blendet ebenfalls zugunsten von Klarheit und Knappheit jegliche Erklärung der in Regelkatalogen gefassten Kompositionspraxis aus.

Doch vielleicht gerade aufgrund dieses Sachverhalts erfreute sich das Werk einer reichen Rezeption. Es erfährt in Frankreich zwischen 1688 und 1712 drei beinahe identische Neuauflagen und wird noch von Sébastien de Brossard in den 1720er-Jahren jedem Anfänger der Komposition empfohlen. Auch außerhalb Frankreichs findet der *Traité* weite Verbreitung, von welcher seine 1697 in Amsterdam erschienene niederländische Übersetzung und seine ausführliche Beschreibung in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* (Leipzig 1732) zeugen. Aus heutiger Sicht ist die Quelle nicht nur deshalb von Bedeutung, weil sie den Entwicklungsstand der französischen Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts widerspiegelt, sondern auch deshalb, weil sie Aufschluss über pädagogische Ansätze gibt und einen Zugang zu Kompositionstechniken und -regeln dieser Zeit vermittelt.

Literatur G. Beechey, Guillaume Gabriel Nivers (1632–1714). His Organ Music and His »Traité de la composition«, in: *The Consort* 25, 1968/69, 373–383 • H. Schneider, Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Tutzing 1974 • N. Meeüs, La »gamme double française« et la méthode du si, in: *Musurgia* 6, 1999, 29–44 • C. Davy-Rigaux, A. Howell, Art. Nivers, Guillaume Gabriel, in: *Grove Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Christophe Guillotel-Nothmann

[Notker Labeo]

De musica

Lebensdaten: um 950 – 1022

Titel: [De musica]

Entstehungsort und -zeit: St. Gallen, Anfang des 11. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: fünf korrespondierende Kapitel in althochdeutscher Prosa mit lateinischen Überschriften

Quellen/Drucke: Handschriften: CH-SGs, Cod. Sang 242, [10–16] [Kap. 2–5; St. Gallen, 11. Jahrhundert; Digitalisat: e-codices] • D-LEu, Ms. 1493, fol. 60–61v [Kap. 1 und 5; Süddeutschland; 11. Jahrhundert] • D-Mbs, Clm 18937, fol. 295v–297 [Kap. 1; Süddeutschland; 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts] • D-Mbs, Clm 27300, fol. 75–75v [Kap. 5; Süddeutschland; 11. Jahrhundert] • D-W, Guelf. 72 Gud. Lat. 2°, fol. 50v [Kap. 5; Augsburg; Anfang des 11. Jahrhunderts] • Editionen: *Notkeri de musica*, in: GS 1, St. Blasien 1784, 95–102 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Die Schriften Notkers und seiner Schule, Bd. I:

Schriften philosophischen Inhalts, hrsg. von P. Piper, Freiburg/Br. 1882, 851–859 • Edition und Übersetzung: Notker Labeo. *De Musica*. Edition, Übersetzung und Kommentar, hrsg. und übs. von M. van Schaik, Utrecht 1995

Die St. Galler Sammelhandschrift 242 überliefert im Kontext von Aufzeichnungen lateinischer Schultexte des 8. bis 11. Jahrhunderts vier althochdeutsche Kapitel musiktheoretischen Inhalts mit lateinischen Überschriften: »De octo tonis« (Tonstufen) – »De tetrachordis« (Tetrachorde) – »De octo modis« (Tonarten) – »De mensura fistularum organicarum« (Orgelpfeifenmensur). Seit Martin Gerbert, der eine lateinische Übersetzung der Kapitel als *Notkeri de musica* in seine 1784 erschienene Sammlung musiktheoretischer Schriften des Mittelalters einschloss (GS I, S. 95–102), ist dieser älteste musiktheoretische Textbestand in deutscher Sprache mit dem Namen des St. Galler Mönchs, Magisters und Übersetzers von Artes-Texten Notker Labeo (um 950–1022) verbunden. Da mittelalterliche Belege für die Existenz einer Musiklehrschrift Notkers fehlen, ruht die Zuschreibung auf der Datierung der Hauptquelle ins 11. Jahrhundert, ihrer Herkunft aus St. Gallen und dem Umstand, dass es sich um einen Text in althochdeutscher Sprache handelt. Linguistische Untersuchungen Johann Kelles haben jedoch die Zuschreibung der Kapitel an Notker plausibilisiert (Kelle 1890). Zudem legen sie die Zugehörigkeit einer althochdeutschen Monochordmensur zum Notker zugeschriebenen Textcorpus nahe. Diese ist in der Handschrift Leipzig, Universitätsbibliothek Ms. 1493 in Verbindung mit der Pfeifenmensur der St. Galler Handschrift überliefert und wird seit Paul Pipers Ausgabe von 1882 als 1. Kapitel von Notkers *De musica* verstanden. Unabhängig von Fragen der Zuschreibung legen aber inhaltliche Aspekte ohnehin nahe, die insgesamt fünf Kapitel als zusammengehörige Abhandlung zu begreifen, deren Hauptinteresse der Herleitung des Tonsystems und seiner Intervalle durch verschiedene Mensurverfahren gilt.

Zum Inhalt • Das Monochord-Kapitel (vgl. »Monochordmensur« in Abb. 1 auf der folgenden Seite) führt ein 16-stufiges Tonsystem ein, das dem antiken Doppeloktavsystem von – modern – A bis a^1 entspricht, jedoch um einen unteren Zusatzton, gleich dem pseudo-odonischen »gamma«, erweitert ist. Das System wird durch eine additive Monochordmensur hergeleitet, die vom höchsten Ton aus nach dem Muster t(tonus)-t-s(semitonium)-t-t-s-t zum tiefsten absteigt. Wie bei Boethius, dessen *De institutione musica* (um 500) den Ausgangspunkt der gesamten mittelalterlichen Mensurtheorie bildet, kommen zur Bezeichnung der Tonstufen erstens die griechischen Saitennamen von »proslambanomenos« bis »nete hyperboleon« zur Anwendung, wobei der Tiefstton namenlos bleibt, zweitens Tonbuchstaben. »Proslambanomenos« wird mit

F bezeichnet, wodurch die oktavrepetierende Buchstabennotation, wie in einigen weiteren Mensurtexten, gegenüber der modernen Nomenklatur um eine Terz verschoben ist. Dies resultiert vermutlich aus einer Missdeutung des boethianischen A-P-Diagramms zur Erläuterung der Oktavspezies, zumal die Auseinandersetzung mit Boethius auch am Ende des Kapitels durch den Verweis auf dessen chromatische und enharmonische Einrichtung des Tonsystems belegt wird.

Das 2., »De octo tonis« überschriebene Kapitel führt mit dem verbreiteten Vergil-Zitat der »septem discrimina vocum« (»sieben verschiedenen Tonstufen«) das »alphabetum« von A bis G ein (vgl. »Gliederung der Tonbuchstaben« in Abb. 1). Die Finales B, C, D, E (modern D, E, F, G) werden im Anschluss daran zu den acht Tonarten in Beziehung gesetzt, und das 16-stufige Tonsystem wird durch einen Maximalambitus begründet (vgl. »Finalis« und »Maximalambitus« in Abb. 1). Da ein Abstieg bis zur Quinte unter der Finalis und ein Aufstieg bis zur None über der Finalis – wie in der Prozessionsantiphon *Dum fabricator mundi* – das reguläre Maximum seien, bedürfe es neben dem »alphabetum«, das mit den sieben Saiten der Lyra oder Rotta gleichgesetzt wird, auch der drei Töne darunter – E, F, G – und der sechs Töne darüber – A bis F. Da ein solches Tonsystem den antiken Doppeloktavrahmen überschreitet, wird das 15-stufige boethianische System und seine Begründung durch die Addition der »sympho-

niae« Quarte, Quinte und Oktave zur Doppeloktave am Ende des Kapitels ebenfalls kurz angerissen.

Das 3. Kapitel, »De tetrachordis«, referiert zunächst das 15-stufige antike Tonsystem. Der Traktat versteht es als Kombination eines Achttonraums und eines Siebentonraums aufgrund des Baus aus Tiefstton und zwei Paaren konjuncter, also durch einen gemeinsamen Ton verbundener Tetrachorde, die am Mittelpunkt des Systems disjunkt sind. Diesem Entwurf, der zwar lauter gleich gebaute Tetrachorde aufweist, die aber teils konjunkt, teils disjunkt sind und den Tiefstton nicht integrieren, stellt der Traktat ein System entgegen, in dem alle Töne in vier disjunkte Tetrachorde integriert sind – ähnlich wie im System der *Musica enchiriadis* (9. Jahrhundert), mit dem es auch die Benennung der Tetrachorde als graves, finales, superiores und excellentes verbindet. Im Unterschied zum System der *Musica enchiriadis* ist das hier beschriebene aber oktavidentisch. Daraus ergibt sich, dass die vier Tetrachorde nicht gleich gebaut sind, sondern unterschiedlich (t-t-s, t-s-t, t-s-t, s-t-t). Nicht die Gleichartigkeit der Subsysteme, sondern die Symmetrie der Gesamtstruktur stellt der Traktat in den Vordergrund. Abschließend präsentiert er unter neuerlichem Verweis auf Instrumente (»lirün«, »órganún«) auch die Möglichkeit eines 21-stufigen Systems aus drei Oktaven. Als Gliederung der Oktave wird die Zusammensetzung aus der Quartspezies t-t-s und der Quintspezies t-t-s-t – also die Progression der Mono-

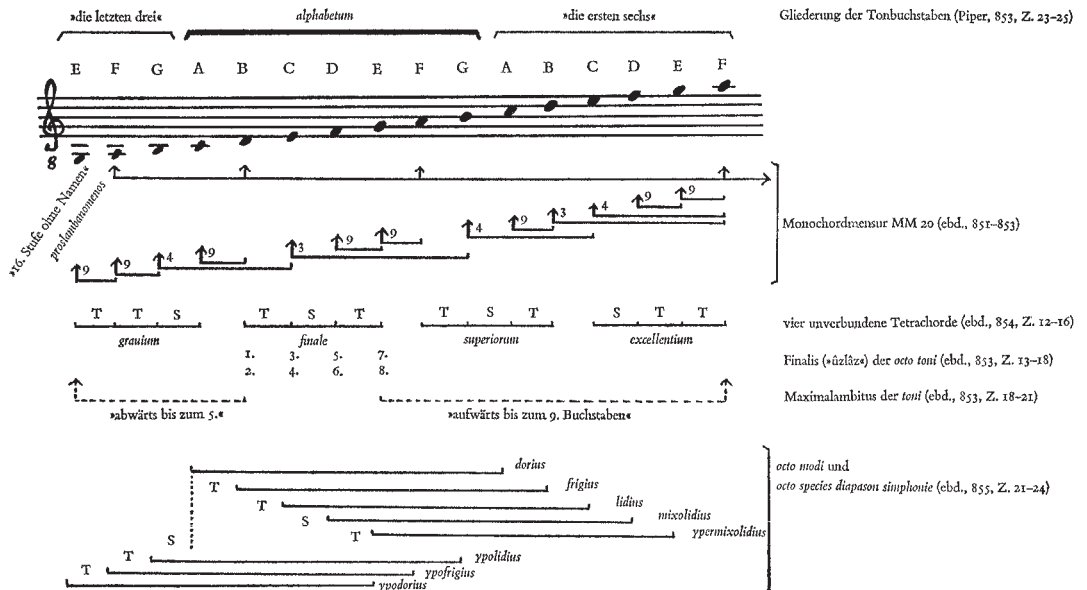


Abb. 1: Notker Labeo, Überblick über Tonsystem, Monochordmensur und Tonarten, *De musica*; Diagramm aus Sachs 1980, S. 202

chordmensur – genannt, so wie sie sich vom tiefsten Ton des Systems aus ergibt.

Das 4. Kapitel ist mit »De octo modis« überschrieben (vgl. »octo modi« in Abb. 1). Es präsentiert die acht Tonarten mit ihren antiken Namen griechischer Völker als acht verschiedene Oktavspecies (»octo species diapason simphoniae«), positioniert sie jedoch einen Ton tiefer als erwartet: Der »dorius« liegt auf modern *c* – einen Halbton über dem »hipolidius« und einen Ganzton unter dem »frigius«, welcher einen weiteren Ganzton unter dem »lidius« und eine kleine Terz unter dem »mixolidius« liegt. Der »ypodorius« als tiefster Modus beginnt dementsprechend auf modern *G*, der »ypofrigius« einen Ton darüber. Der »permixolidius« liegt als höchster Modus ebenfalls auf modern *g*. Die tiefere Anordnung der Tonarten steht in Widerspruch zu den Finales aus Kapitel 2. Diese Inkonsistenz in der Moduslehre resultiert aus einer Systematik an anderer Stelle: Auch die Anordnung der Modi wird aus der Progression t-t-s-t-t-s-t hergeleitet, die als Organisationsprinzip der additiven Monochordteilung im 1. Kapitel diene und hier gleichsam »zum Prinzip der Tonarten« (Sachs 1980, S. 201) erhoben ist.

Das 5. Kapitel, zur Pfeifenmensur (Incipit: »Machadia«), welches am Ende des vorhergehenden durch Erläuterungen zur richtigen Länge der Ausgangspfeife bereits vorbereitet wird, leitet das 16-stufige Tonsystem nochmals nach der gleichen Progression t-t-s-t-t-s-t her, nun allerdings aufsteigend. Die subtraktive Pfeifenmensur, welche die tiefste Pfeife Schritt für Schritt verkürzt, spiegelt quasi die additive Monochordmensur, da sie die gleichen Intervalle in unterschiedlicher Bewegungsrichtung aufweist. Das Messungsverfahren geht wie ältere Messuren auch von gleicher Weite aller Pfeifen aus. Es passt sich jedoch empirischer Erfahrung mit dem Klangerzeuger an und bietet im Unterschied zu den physikalisch abwegigen ältesten Mensurtexten, die Saiten und Pfeifen gleichermaßen allein nach pythagoreischen Längenproportionen messen, eine Art Mündungskorrektur über die Subtraktion eines Durchmesseranteils: Für die zweite Pfeife, die einen Ganzton höher klingen soll als die erste, ist zunächst ein Achtel des Durchmessers zu entfernen, ehe die verbleibende Strecke durch Neun geteilt wird, wovon acht Neuntel bleiben. Die vierte Pfeife, die eine Quart höher klingt als die erste, wird von dieser aus durch Abzug eines Drittel Durchmessers und Multiplikation der Reststrecke mit $\frac{3}{4}$ errechnet. Die Pfeife der Oberquint wird analog dazu zunächst gegenüber der Ausgangspfeife um einen halben Durchmesser verkürzt, dann mit $\frac{3}{2}$ multipliziert. Dieses Verfahren, mit dem alle 16 Tonstufen bestimmt werden, kommt der physikalischen Realität näher und bleibt dennoch ganz und gar den pythagoreischen Proportionen verpflichtet, die

exakt auf den Durchmesseranteil übertragen wurden. Die Beschreibung dieses neuartigen Verfahrens ist, wie Klaus-Jürgen Sachs gezeigt hat, eine gekürzte Übersetzung eines lateinischen Mensurtextes (Incipit: »Longissimam«), wodurch sich der althochdeutsche Text in dieser Tradition verorten lässt (Sachs 1980, S. 199).

Kommentar • In der späteren Überlieferung hat diese Pfeifenmensur eine Umarbeitung und schließlich auch eine Re-Latinisierung (Incipit: »Prima fistula ad«) erfahren, in seiner Gesamtheit wurde der Notker Labeo zugeschriebene Musiktraktat aber kaum rezipiert. Dies mag seine Gründe in der althochdeutschen Sprache, in den Widersprüchen des theoretischen Systems oder schlicht im Status des Textes gehabt haben, der wohl für den Schulgebrauch bestimmt war und sich in die Tradition anonym überlieferter kurzer Mensurtexte einreihet. Für diese Tradition, die weniger dem Bereich des Instrumentenbaus als vielmehr der empirischen Veranschaulichung der quadrivialen, mit Proportionen befassten *ars musica* zuzurechnen ist, bietet der Text jedoch ein interessantes Beispiel: Erstens fügt sich die Volkssprache dem unprätentiösen Charakter der gesamten Tradition von Saiten-, Pfeifen- und Glockenmessungen. Zweitens zeigen der Hinweis auf konkrete Fragen der Stimmung von Instrumenten und die Integration des Durchmesseranteils in die Pfeifenmensur eine Kontaktfläche zwischen Empirie und *ars musica*, die zu einer Erweiterung des Proportionendenkens führt. Drittens zeigt der Text, wie aus der aufsteigenden und der absteigenden Mensurprogression t-t-s-t-t-s-t ein symmetrisches 16-stufiges Tonsystem hervorgeht, dessen modale Einteilung dem gleichen Intervallprinzip angepasst wird und dessen Symmetrie sich in der singulären Einteilung in vier verschiedenartige Tetrachorde zeigt. Der Rückgriff auf ein Choralbeispiel legitimiert dieses System schließlich als Grundlage der Praxis. Die Notker zugeschriebene *Musica* erweist sich mit ihren ungewöhnlichen Begründungen des späteren Standard-Tonvorrates also einerseits als Sonderfall, andererseits aber auch als Beleg dafür, dass sich die Theorie von Tonsystem und Modus in der Zeit um 1000 nach wie vor in einer Formungsphase befand, auf die im 11. Jahrhundert vereinheitlichende Systematisierungen folgten.

Literatur J. Kelle, Die S. Galler Deutschen Schriften und Notker Labeo, Mn. 1890, 205–280 • K.-J. Sachs, *Mensura fistularum*. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter, Tl. II: Studien zur Tradition und Kommentar der Texte, Murrhardt 1980 • A. Traub, Der Musiktraktat Notkers des Deutschen, in: *Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200*. Fs. für Ursula Hennig zum 65. Geburtstag, hrsg. von A. Fiebig und H.-J. Schiewer, Bln. 1995, 333–345

Konstantin Voigt

Johannes Nucius

Musices Poeticæ

Lebensdaten: um 1556 – 1620

Titel: Musices Poeticæ Siue de Compositione Cantūs. Praeceptiones absolutissimæ. Nunc primum à F. Ioanne Nucio Goricensi Lusatio, Abbate Gymielniensi in lucem editæ (Sehr vollkommene Lehren von der musica poetica oder der Komposition des Gesangs)

Erscheinungsort und -jahr: Neisse (Nysa) 1613

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 84 S., lat.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Leipzig 1976 • Digitalisat: BSB

Die *Musices poeticæ* [...] *praecepta* zählen zu den um 1600 im deutschen Sprachraum relativ zahlreichen Lehrschriften, die unter dem Begriff der »musica poetica« Anfangsgründe der Kompositionslehre vermitteln und dabei in der Satz- wie auch Tonartenlehre das Verhältnis zum Text thematisieren; im Unterschied zur Mehrzahl der vergleichbaren Autoren war der aus Görlitz stammende Johannes Nucius jedoch nicht im Schuldienst tätig, sondern Zisterzienser (ab 1591 Abt des Klosters Himmelwitz bei Groß Strehlitz). Seine musikalische Ausbildung hatte er bei Johannes Winckler, ab 1573 Kantor am Görlitzer Gymnasium, erhalten.

Zum Inhalt • Im Vorwort führt Nucius den Nutzen der »musica poetica« aus, den sie als Gotteslob und in der Anwendung in der Kirchenmusik sowie mit ihren ethisch-moralischen und erfreuenden Wirkungen erweist. Sie ist außerdem für die Musikpraxis nützlich, da sie Urteilsfähigkeit über Werke verleiht, die Korrektur von Druckfehlern erlaubt und beim liturgischen Orgelspiel Fehler zu vermeiden hilft.

Die Definition der »musica poetica« (Kap. 1) als das Hervorbringen von neuen (mehrstimmigen) Werken schließt an das abstrakte Verständnis des Begriffs in den Schriften des 16. Jahrhunderts im Sinne von Kompositionslehre an. Als Beginn dieser Art von Musik setzt Nucius, Heinrich Glarean folgend, ungefähr das Jahr 1400 an und zählt als ihre Vertreter 24 Komponisten von John Dunstaple und Gilles Binchois bis hin zu Carpentras auf. Komposition und Kontrapunkt werden von Nucius als grundsätzlich synonym verstanden; er erwähnt jedoch die von einigen benutzte Unterscheidung zwischen Komposition und Kontrapunkt als Improvisation (»sortisatio«). Bei der Definition der drei Arten des Kontrapunkts (»simplex«, »floridus«, »coloratus«) gibt Nucius diverse Exempla: Für den *contrapunctus* »floridus« (Sätze über einen *cantus firmus* in verschiedenen Notenwerten) nennt er u. a. Beispiele von Johann Walter, Jacobus Clemens non Papa, Josquin Desprez, Ludwig Senfl, Orlando di Lasso und ihm selbst; für den (nicht auf einem *cantus firmus* beruhenden) *contrapunctus* »coloratus« zitiert er ebenfalls eine umfangreiche Liste von Kompo-

nisten, die von Johannes Ockeghem und Josquin bis hin zu Thomas Crecquillon und Philippe Verdelot reicht. Für die Kategorien der Kon- und Dissonanzen (Kap. 2) werden zunächst die einschlägigen Intervalle aufgezählt; bereits hier wird das Verbot paralleler perfekter Konsonanzen formuliert und die Abfolge mehrerer imperfekter Konsonanzen empfohlen. Die Verwendung beider Intervallkategorien wird ausführlicher dargestellt (Kap. 3 und 4), wobei die gründliche Aneignung des einfachen Kontrapunkts (»*contrapunctus simplex*«, Note gegen Note) für Anfänger den ersten Schritt darstellen soll. In zehn Regeln werden die Prinzipien der Intervallfolgen erläutert (Nähe, Parallelenverbot, perfekte Konsonanzen in Gegenbewegung im Sprung, Behandlung von parallelen Terzen und Sexten, Verbot von Querständen, Beginn und Schluss auf perfekten Konsonanzen). Die Dissonanzen werden unterschieden nach Sekunden, Quarten und Septimen mit ihren jeweiligen Oktaverweiterungen; für die Quarte wird der *Fauxbourdon* beschrieben, die Septime besonders in ihrer Verwendung in Klauseln. Die anschließende Diskussion des »sonus« (Kap. 5) erfolgt im Vergleich mit ähnlichen Schriften an relativ später Stelle; hier werden der physikalische Ton (»*phthongus*«) und seine Eigenschaften (in Anlehnung an Franchino Gaffurio), die verschiedenen Lagen sowie die Intervalle (allerdings unter dem Terminus »*vox*« subsumiert) erläutert. Die Behandlung der Mehrstimmigkeit (Kap. 6) geht aus von möglichen Intervallkombinationen, wobei Nucius das Gerüst von Tenor und Diskant zugrunde legt. Es werden dazu jeweils für die Ausgangsintervalle in aufsteigender Größe die möglichen Optionen für hinzuzufügende Alt- und Bassstimmen beschrieben. Daran anschließend (Kap. 7) folgen einige übergreifende Regeln für die Mehrstimmigkeit (Ambitus der Außenstimmen, Vermeidung von »Barbarismen«, also gleichsam sprachliche Fehler, wie sie nur von erfahreneren Komponisten bewusst eingesetzt werden sollen); es werden die Eigenschaften und typischen Bewegungsarten der verschiedenen Stimmen (in absteigender Folge) sowie einige wichtige Figuren erläutert. Letztere sollen laut Nucius den Satz abwechslungsreicher und gelehrter machen, entsprechend dem Vorgehen von Malern und Rednern. Nucius beschränkt sich allerdings auf die genauere Darstellung von sieben Figuren (»*commisura*«, »*fuga*«, »*repetitio*« – also Dissonanzen, Fuge und Wiederholungen von Themen – gelten als »*figurae principales*«; »*climax*«, »*complexio*«, »*homoioteleuton*« und »*syncopatio*«, also Terz- und Dezimenketten, die Wiederholung des Beginns am Ende, Pausenfiguren und Schlusswendungen, als »*minus principales*«). Bemerkenswert ist weiterhin der am Ende dieser Passage hinzugefügte Katalog von zur Ausschmückung besonders geeigneten Textworten für Affekte, Bewegungen oder Orts- und Zeitangaben (»*verba*

affectuum«, »verba motus & locorum«) sowie für Farbwerte (hell / dunkel), die über die Notation (mit leeren oder gefüllten Köpfen) ausgedrückt werden können. Die Klauseln (Kap. 8) bilden das dritte grundlegende Element einer Komposition. Sie sind beschrieben als Stimmverbindung mit Vorhaltdissonanz und sollen von Anfängern eher sparsam eingesetzt werden. Die Darstellung der Modi (Kap. 9) lehnt sich stark an Glarean an, die Angabe von Lage und Oktavteilung wird jeweils ergänzt durch die Beschreibung des Charakters (als würdig, klagend, fröhlich usw.), eine untextierte Beispielmelodie und die Nennung von Exemplen aus dem Motettenrepertoire. Für weitere Beispiele verweist Nucius pauschal auf die Anthologien von Homer Herpol und Alexander Utendal als gängige Reservoirs für Anwendungsbeispiele. Nucius schließt mit der Hoffnung, die Kirchenmusik möge vor Bedrohungen durch die zeitgenössischen Religionskonflikte bewahrt werden, und zitiert einen Auszug aus Homer Herpols Widmungsbrief zu dessen *Novum et insigne opus musicum* (Nürnberg 1565), der noch einmal die Glarean'sche Modusauffassung (d. h. die Ableitung der zwölf Modi aus den Oktavspezies und ihre Realisierung im Choralrepertoire) resümiert. Er nimmt also nach der Beschreibung der formalen Grundlagen auch die Moduslehre in einer Art und Weise in seine Darstellung auf, die ihre Bedeutung für den Textausdruck unterstreicht.

Kommentar • Die relative Einfachheit der Schrift erklärt sich aus dem wiederholt von Nucius erwähnten Adressatenkreis, den Anfängern in der Musik, dem zunächst die korrekte Anwendung der Regeln vermittelt werden soll. Der Text schreibt sich in die gerade in Deutschland starke Tradition der Adaptionen von Glareans Tonartenlehre in Schulschriften ein, mit denen ein auf den Tonarten basierendes Verständnismodell für den Affektgehalt von Musik entwickelt wurde. Nucius verbindet damit eine knappe Behandlung von satztechnischen Figuren, die er als Analogon zur rhetorischen Ausschmückung von Texten beschreibt. Diese werden als strukturelle Gestaltungsmittel jedoch nicht direkt mit Textinhalten in Verbindung gebracht, sondern beziehen sich vielmehr auf abstrakterer Ebene auf Phänomene wie Wiederholung, Steigerung oder Verzögerung. Besonders originell ist die Identifikation von Schlüsselwörtern im Text, wobei Nucius Hinweise auf die musikalische Gestaltung von Textdetails einschließt, ohne allerdings einzelnen Worten bestimmte Figuren zuzuordnen. Der Text wurde v. a. von Joachim Thuringus bei der Abfassung seines *Opusculum bipartitum* (1625) verwendet, daneben war die Schrift zumindest Michael Praetorius und Johann Gottfried Walther bekannt; in der musikwissenschaftlichen Diskussion um die musikalische Figurenlehre im 20. Jahrhundert wurde Nucius seit Arnold Schering immer wieder herangezogen.

Literatur F. Feldmann, Das »Opusculum bipartitum« des Joachim Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613), in: AfMw 15, 1958, 123–142 • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994, bes. 330–331 • H. Unverricht, Die »Musica poetica« des Johannes Nucius, in: Ober-schlesische Gelehrte vom Humanismus bis zum Barock, hrsg. von G. Kosellek, Bielefeld 2000, 377–391

Inga Mai Grootte

Edwin von der Nüll

Moderne Harmonik

Lebensdaten: 1905–1945

Titel: Moderne Harmonik

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1932

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 110 S., dt.

Von der Nülls *Moderne Harmonik*, erschienen in der von Georg Schünemann herausgegebenen Reihe der »Handbücher der Musikerziehung« im Verlag Kistner & Siegel, stellt den Versuch dar, die Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auf der Grundlage einer erweiterten Tonalitätslehre zu verstehen und so mit der klassischen Tradition zu vermitteln. Der Autor, Schüler von Georg Schünemann, Arnold Schering, Johannes Wolf und Erich Moritz von Hornbostel, unterscheidet eine »logische« und eine »klangsinnliche« Theorie der Harmonik, die er in einem historischen Modell aufeinander bezieht. Demnach nehmen in einer ersten Phase der »modernen Harmonik« ab 1890 die klangsinnlichen, »destruktiven« Momente überhand (in Deutschland bei Gustav Mahler, Richard Strauss und Max Reger, in Frankreich bei Claude Debussy), während in einer zweiten Phase um 1910 (bei Béla Bartók, Igor Strawinsky und Arnold Schönberg) die »tonalen Konstruktivkräfte« im Umgang mit dem neu erschlossenen Material wieder an Geltung gewinnen (vgl. S. 73, 83 et passim).

Zum Inhalt • Das Buch beginnt mit einem knappen historischen Abriss (Kap. 1). Von der Nüll sieht bereits bei Johann Sebastian Bach das »klassische Harmoniegefühl« ausgeprägt und konstatiert für das gesamte 19. Jahrhundert – seit Ludwig van Beethoven – ein zunehmendes »Sich-Verlieren an Einzeleffekte« (S. 5). Erst recht bei Richard Wagner sei die Harmonik von einem »Übermaß von Vorhalten, Wechselnoten, Durchgängen« (S. 9) durchsetzt. Der erste Hauptabschnitt, »Die Zeit der Tonalitätsauflösung und der vorherrschenden Reizdissonanz (1890–1910)« (S. 10–72) entwickelt zunächst die genannte Unterscheidung von klangsinnlicher (»sensualistischer«) und logischer (»klassizistischer«) Musiktheorie, wobei von der Nüll keinen Zweifel daran lässt, dass er die sensualistische Sicht in der Nachfolge von Carl Stumpfs *Tonpsychologie* (Leipzig 1883

und 1890) für die innovativere hält: Sie entspreche dem »Harmoniegefühl« der Zeit um 1900 mit ihrer Vorliebe für unaufgelöste, »klangfärbende« Sekunden, Quarten, Septen und Nonen (Kap. 2). Die Darstellung bezieht eine Vielzahl von musiktheoretischen Positionen mit ein, so neben der Berliner Systematischen Musikwissenschaft (Stumpf, Hornbostel u. a.) insbesondere Ernst Kurth, dem das Buch auch begrifflich verpflichtet ist (alterierte »Nebentöne«, »melodische Strebeenergien« usw.), natürlich Riemann, aber auch ältere Theoretiker wie Abraham Jeremias Polak oder zeitgenössische französische und italienische Autoren (René Lenormand, Charles Koechlin, Alfredo Casella).

Die kompositorische Entwicklung im deutschsprachigen Raum um 1900 (Kap. 3) zeichne sich gegenüber den Neuerungen der Theorie durch ein »Zurückbleiben« aus. Von der Nüll führt in diesem Abschnitt eine Reihe von Schlüsselbegriffen ein: »erstarrte« Tief- und Hochalteration, sukzessive und simultane Dur-Moll-Vermischung, Sukzessiv- und Simultanbitalität. Den abgedruckten Notenbeispielen von Mahler, Strauss und Reger – punktuell auch von Hugo Wolf und Ferruccio Busoni – sind relativ ausführliche Analysen gewidmet. Einerseits werde die Chromatik bei den deutschen »Übergangsmeistern« bis »an die Grenze von Zwölftonmelodien« vorgetrieben, andererseits verlören die melodischen und harmonischen Alterationsbildungen ihre »treibende Energie«, tendierten zum »strebungslosen Verweilen« (S. 19). Die konkrete analytische Arbeit ist im weitesten Sinne der Funktionstheorie verpflichtet, wobei von der Nüll neben der Tonika nur die Hauptfunktionen von Ober- und Unterdominante gelten lässt und schon Terzverwandtschaften aus dem Begriff der Kadenz ausschließt; folgerichtig behilft sich der Text mit Stufenbezeichnungen.

Gegenüber der vergleichsweise vorsichtigen, von vielerlei Komplikationen und Rücksichten auf die Tradition belasteten deutschen Entwicklung sei der sensualistische »Klangstil« bei Debussy (Kap. 4) am konsequentesten ausgeprägt. Von der Nüll geht hier auch auf ideengeschichtliche und politische Zusammenhänge ein; z. B. nennt er den Impuls zur Emanzipation von der »übermächtigen deutschen Hegemonie« (S. 43) und die russisch-französische Allianz von 1894. Als entscheidender Einfluss auf Debussy wird Modest Mussorgski genannt. Die Debussy-Analysen sollen zeigen, dass z. B. in *Reflets dans l'eau* (aus dem ersten Teil der *Images*) trotz Parallelverschiebungen, Reizdissonanzen und (vermeintlicher) Bitalität die »tonalen Strukturgrundlagen nicht verschwunden sind« (S. 57); damit möchte der Autor auch dem Schlagwort vom »Impressionismus« entgegenreten.

Der zweite Hauptabschnitt, »Der Einbruch tonaler Konstruktivkräfte und das Vordringen der Auffassungs-

konsonanz um 1910« (S. 73–110), beginnt wiederum mit einem allgemeineren theoretischen Vorspann (Kap. 5). Von der Nüll wendet sich gegen das »hartnäckige Atonalitätsgefasel« (S. 101), dem er seinen eigenen Begriff »erweiterter Tonalität« entgegensetzt: Jede »qualitativ abgestufte Ordnung in Melodik und Harmonik« (S. 86) sei tonal. Ausgangspunkt ist wiederum die Einsicht in den nur graduellen Unterschied von Konsonanz und Dissonanz sowie das Phänomen der »Auffassungskonsonanz«, deren Einzeltöne zwar akustisch nicht »zusammenpassen«, vom Komponisten aber musikalisch so inszeniert werden, dass sie die Funktion einer Auflösung übernehmen. Das abschließende Kapitel 6 soll folglich den Nachweis erbringen, dass bei Bartók (*Bagatellen* op. 6), Schönberg (*Drei Klavierstücke* op. 11) und Strawinsky (*Petruschka*) die Errungenschaften des »Klangstils« funktional konstruktiv werden. Während die Ausführungen über Bartók eher knapp geraten – von der Nüll verweist hier auf sein eigenes Bartók-Buch (Halle 1930) –, wird in den besprochenen *Petruschka*-Abschnitten eine Art »gestraffter« Tonartenplan aufgezeigt, der z. B. im zweiten Bild auch die bitonale Konstellation (C-Dur / Fis-Dur) des »Petruschka-Akkords« einbezieht. Am ausführlichsten ist die Schönberg-Analyse, die mit beträchtlichem Aufwand verzerrte Kadenzbildungen, »Ober-« und »Unternebentöne«, »Dur-Mollvermischungen« und »ausgehaltene Dominanten« ins Feld führt (S. 84, S. 102 et passim).

Kommentar • Von der Nülls Buch stellt den seltenen Versuch dar, sich vom Standpunkt einer eher traditionellen Harmonielehre ernstlich der Herausforderung neuer Musik zu stellen. Dafür ist der Autor bereit, deren Grundlagen substanziell zu erweitern (weiter etwa als Hermann Erpf in seinen fünf Jahre älteren *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927). Die Analysen der Strauss- und Reger-Beispiele, z. T. auch derjenigen Mahlers und Debussys, erreichen ein beträchtliches Niveau. Demgegenüber fallen die Hinweise zu Bartók und Strawinsky ab, während die »tonale« Deutung von Schönbergs op. 11 aus heutiger Sicht nicht überzeugt: Die Kategorien sind hier in einer Weise gedehnt, dass sich wohl jegliche Akkordbildung damit fassen ließe. Überzeugend ist aber das Anliegen, den musikhistorischen Umbruch um 1910 nicht zu verabsolutieren und ihn (in Teilen) durchaus als »Straffung« dessen anzusehen, was von der Nüll als »Klangstil« bezeichnet; die Darstellung leidet hier natürlich unter dem eklatant engen Repertoire der berücksichtigten Werke. Von bleibendem Wert ist die »historische Rekonstruktion« (Holtmeier 2004) der »klangsinnlichen« und der »logischen« musiktheoretischen Richtung. Das Buch ist nicht frei von völkerpsychologischen Klischees; aus dem Gemeinplatz vom »ordnenden Gemeinschaftswillen« (S. 91), den von der Nüll als politisches Pendant der

»tonalen Konstruktivkräfte« nach 1910 ausmachen will, eine vermeintliche Nähe zur »antidemokratischen Rechten« (Geiger 2001) abzuleiten, scheint aber überzogen, zumal an gleicher Stelle nicht etwa vom Führerprinzip od. dgl. die Rede ist, sondern von Sozialismus und Kommunismus (S. 91). Mit seiner betont internationalen Sicht (und dem Fokus auf Schönberg) konnte sich der Autor schwerlich für eine wissenschaftliche Karriere im NS-Staat empfehlen; er fand sein Auskommen als Musikredakteur bei der *Berliner Zeitung (BZ) am Mittag* und fiel in den letzten Kriegstagen bei Potsdam.

Literatur F. Geiger, Edwin von der Nüll. Ein Bartók-Forscher im NS-Staat, in: Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus, hrsg. von I. v. Foerster, C. Hust und C.-H. Mahling, Mz. 2001, 359–371 • L. Holtmeier, Art. Nüll, Edwin von der, in: MGG2P 12 (2004), 1241–1243

Andreas Meyer

Walter Odington *De speculatione musicae*

Weiterer Autorname: Walter of Evesham Abbey

Lebensdaten: unbekannt (ca. 14. Jahrhundert)

Titel: *De speculatione musicae* (Von der spekulativen Musik)

Entstehungsort und -zeit: Evesham Abbey, um 1300

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 6 Tle., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: GB-Ccc, 410 I, fol. 1r–36r • GB-Lbl, Add. 56486a, fol. 1r–2v • GB-Lbl, Add. 4909, fol. 105r–106r [Kompodium-Manuskript] • Editionen: Fratr. Walteri Odingtoni. *De speculatione musicae*, in: CS 1, Paris 1864, 182–250 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Summa de speculatione musicae, in: CSM 14, hrsg. F. F. Hammond, [Rom] 1970, 42–146 [maßgebliche Edition; Digitalisat: TML] • Übersetzung: *De speculatione musicae*, Part VI, übs. von J. A. Huff, [Dallas] 1973 [engl.]

Walter, Benediktinermönch und Musiktheoretiker, stammte aus Evesham Abbey in Worcestershire und war möglicherweise Prior dieser Abtei. Sein Musiktraktat ist einer der frühesten musiktheoretischen Texte, die in England verfasst wurden, und enthält eine umfassende Erörterung sowohl spekulativer als auch praktischer Aspekte der Musik. Walters Ruf als Autorität auf dem Gebiet der musica speculativa war in England zwar recht weit verbreitet, verblieb jedoch auch in diesen Grenzen und ist nie bis nach Kontinentaleuropa gelangt.

Zum Inhalt • Der Musiktraktat *De speculatione musicae* besteht aus sechs Teilen und folgt einem logischen Aufbau in der Präsentation des Stoffes. Die ersten zwei Teile sind eine Studie über die Beziehung zwischen Arithmetik und Musik und stützen sich auf Boethius' *De institutione arithmetica* und *De institutione musica* (um 500). Hier

wird der Leser mit den Prinzipien von Zahlenverhältnissen bekannt gemacht, beginnend mit der Multiplikation von einfachen Zahlen: Die superpartikuläre Proportion, bei der die größere Zahl mit einer in ihr enthaltenen kleineren Zahl verglichen wird, und die Superpartiensi-Proportion, bei der die größere Zahl die kleinere um mehr als eine Einheit übersteigt, werden mit besonderer Gründlichkeit behandelt, da sie sich auf die Berechnung musikalischer Proportionen im II. Teil beziehen. Ausgehend von den hier sorgfältig vorgenommenen Berechnungen weist Walter darauf hin, dass Terzen als den konsonanten Intervallen zugehörig betrachtet werden können, womit er einer der ersten Musiktheoretiker ist, der die Terz als konsonant ansieht. Im III. Teil werden diese proportionalen Berechnungen der vorangegangenen zwei Kapitel im Rahmen ihrer Anwendung auf die Musik noch weiter ausgeführt. Die harmonischen Proportionen werden mit Orgeln und Glocken in Bezug gebracht, während anhand eines Schaubilds des Monochords diese Proportionen auf einem Instrument veranschaulicht werden.

Besonders aufschlussreich für die moderne Forschung ist der letzte Teil, der die neuesten Entwicklungen in der Notationspraxis und den Kompositionsstilen widerspiegelt, wie Motetten und Rounds (Kanons) sowie die Verwendung des Hoquetus. Bezüglich der Notation hielt Walter die kleinste Note, die er »minuta« nennt, für unendlich teilbar, ein neues und recht kontroverses Konzept, das auch von englischen Theoretikern, die ihm nachfolgten, diskutiert wurde. In dieser Debatte über die kleinste Teilung kommt unmittelbar die damals aktuelle Wiedereinführung der aristotelischen Philosophie zum Ausdruck, in welcher die Teilung von Noten nach qualitativen Kriterien bestimmt und systematisiert und somit lange und kurze Notenwerte unabhängig voneinander definiert werden konnten. Im VI. Teil wird die Mensuralnotation vorgestellt, wobei jede Note mit ihrem Neumen-Äquivalent bezeichnet wird, das bereits im V. Teil behandelt wurde: Die Longa ist die neue Virga, die Brevis ist der Punctus usw., worin sich ein Wechsel von der alten Praxis zur neuen widerspiegelt.

Zwar wird der Traktat inhaltlich als relativ konservativ für seine Zeit eingeschätzt, doch zeigt sich in einigen ungewöhnlichen Elementen und Sichtweisen die Originalität des Autors. *De speculatione musicae* gehört zu den wenigen Musiktraktaten, die ein Schaubild der Wissenschaften enthalten und Musik unter den anderen wichtigen Disziplinen des Quadriviums einordnen. Zwar gibt der Verfasser an, dass sich das Schaubild auf Adelard von Bath stützt, doch wird Musik hier im II. Teil gemeinsam mit der Mathematik eingeordnet, zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie, und dies ohne lange inhaltliche Erklärungen, wie sie sich in Adelards Fassung dieser

Einteilung finden. Als solches ähnelt Walters Schaubild eher jenem von Hugo von Saint-Victor. Die Originalität dieses Schaubildes ist zumindest ein Hinweis darauf, dass Walter von der Hauptströmung anderer Autoren jener Zeit etwas abwich, und gleichzeitig lässt es vermuten, dass er an den zeitgenössischen Debatten nur begrenzt teilnahm. Die Musikbeispiele des Traktats sind ausnahmslos sakral und größtenteils dem *Sarum Tonale* aus dem 13. Jahrhundert entnommen. Wegen der weiten Akzeptanz des *Sarum Graduale* innerhalb Englands zu jener Zeit wurde die Meinung vertreten, dass *De speculatione musicae* sich an einen größeren Benutzerkreis richtete und nicht nur von einem bestimmten Mönchsorden verwendet wurde. Im Gegensatz zu anderen englischen Traktaten des 14. Jahrhunderts, wie den *Quatuor principalia*, ist bemerkenswert, dass der Traktat keine weltlichen Gesänge enthält.

Weitere charakteristische Merkmale sind eine ungewöhnliche Einteilung der Musik, spezielle Symbole für Intervalle und ein Abschnitt über Metrik. Die von Walter hier vorgeschlagene Einteilung der Musik weist keine Verwandtschaft mit der traditionellen auf, wie wir sie von Boethius oder Isidor von Sevilla kennen, und sieht eine Aufteilung in »organica, rhythmica seu metrica, et harmonica« (»Musik mit Instrumenten, Rhythmus oder Metrum und Harmonik«, II.2) vor. Sein System von Symbolen, mit denen er jedem Intervall einen eigenen Buchstaben zuordnet (etwa »S.« für den Ganzton, »s.« für den Halbton, II.18) zeigt die Kreativität des Verfassers bei der Vermittlung musikalischen Wissens. Im IV. Teil des Traktats geht es ausschließlich um Metrik, hauptsächlich von Isidors Schriften aus den *Etymologiae* übernommen. Der Bezug dieses Teils des Textes zum Traktat insgesamt und zur Musik erscheint zunächst unklar, bis er im VI. Teil geschickt mit den neuen Arten der Notationseinteilung verknüpft wird. Diese außerordentliche Kreativität und Gründlichkeit hat viele englische Historiker veranlasst, Walter als einen großen und originellen Autor seiner Zeit zu betrachten.

Kommentar • Verweise auf den Traktat *De speculatione musicae* lassen sich in keinem Traktat oder Manuskript des europäischen Festlands finden. Er wurde ausschließlich von englischen Autoren gelesen und kommentiert, sodass ihm im Korpus englischer musiktheoretischer Texte eine spezielle Bedeutung zukommen dürfte. So lässt sich feststellen, dass der Traktat bereits im späten 14. Jahrhundert als maßgeblicher Text angesehen wurde und sich in verschiedenen Quellen des 15. Jahrhunderts Abschriften finden: 1. Mehrere Kapitel wurden in eine Sammelhandschrift kopiert (vgl. GB, Lbl Add. 4909); 2. Passagen aus dem VI. Teil wurden in Willelmus' *Breviarium regulare musicae* zitiert (vgl. GB, Ob Bodl. 842, 14. Jahrhundert); 3. eine Auswahl von Texten aus dem I. Teil findet sich im *Com-*

mentum in musicam Boethii (vgl. GB-Oas, Ms. 90 und GB-Ob, Bodl. 77, beide ca. 15. Jahrhundert). Aus diesen drei überlieferten Quellen geht eine unterschiedliche Akzeptanz und Leserschaft des Traktats hervor, 1. durch direktes Abschreiben ausgewählter Abschnitte, 2. als zitierfähige Autorität, und 3. als ein Beispiel für eine Kommentierung von Boethius' *De institutione musica*.

Literatur J. Pulver, Walter Odington. The Consonance of the Third, and the Common Chord, in: MT 69, 1928, 1086–1089 • Willelmus, *Breviarium regulare musicae*, (MS. Oxford Bodley 842), in: CSM 12, hrsg. von G. Reaney, [Rom] 1966, 40–51 [beinhaltet außerdem: Anonymous, *Tractatus de figuris sive de notis* (Ms. British Museum Royal 12.C.VI) und J. Torkesey, *Declaratio trianguli et scuti*] • Anonymus, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii*. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität, hrsg. von M. Hochadel, Mn. 2002 • E. G. Hamilton, *Walter of Evesham Abbey and the Intellectual Milieu of Fourteenth-century English Music Theory*, Diss. Bangor Univ. 2014

Elina G. Hamilton

Arthur von Oettingen

Harmonie-System

Lebensdaten: 1836–1920

Titel: Das Duale Harmonie-System

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1913

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 312 S., ausklappbare Taf. »Das duale Reininstrument«, dt.

Quellen/Drucke: Frühere Fassung: Harmoniesystem in dualer Entwicklung, Dorpat und Leipzig 1866

Gut 50 Jahre nach dem Erscheinen seines ersten musiktheoretischen Versuchs von 1866 (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung*) legte der deutschbaltische Physiker Arthur von Oettingen im Jahr 1913 eine zweite Fassung dieser Arbeit vor, veröffentlicht als *Das Duale Harmonie-System*. Dieses Werk ist in drei Abschnitte unterteilt: Der 1. Teil gilt dem Aufbau seines Systems und liefert damit die theoretischen Grundlagen für den 2. Teil, der es mit einigen Beispielen auf die praktische Musik anzuwenden versucht, sowie den 3., kürzeren Teil, der Oettingens Entwurf eines Tasteninstruments in reiner Stimmung gewidmet ist. Stimmungsfragen durchziehen allerdings das gesamte Buch: Oettingen notiert seine Beispiele (in Noten- und in Textform) stets mit Rücksicht auf die reine Stimmung, wobei Striche über bzw. unter Notennamen anzeigen, dass der betreffende Ton als gegenüber der nicht näher gekennzeichneten quintenreinen Stimmung um ein syntonisches Komma (81:80) erniedrigt bzw. erhöht gedacht ist (*c-ē* = reine Terz über *c* bzw. umgekehrt *as-c* = reine Terz unter *c*). In Oettingens »Notenreinschrift« (S. 124 ff.) wird

diese Rolle von diagonalen Strichen bzw. Modifikationen der hergebrachten Vorzeichen erfüllt.

Zum Inhalt • Der theoretische Teil führt die Grundbegriffe von Oettingens System ein. Zu nennen sind v. a. die bereits 1866 geprägten Begriffe »Tonizität« und »Phonizität«, die »reinen« und »gemischten Tongeschlechter« sowie einige Neuerungen gegenüber 1866: »Bissonanz«, »Metharmose«, »gemischte« und »übergreifende Tongeschlechter« sowie »partieller Fortschritt«. »Tonizität« ist ein »Prinzip der Klangvertretung«, worin Töne »einen ideellen Klang« vertreten können (S. 33), wenn sie als der vierte, fünfte oder sechste harmonische Partialton dieses Klangs (oder als deren Oktavversetzungen) verstanden werden können. Den dualen Gegensatz dazu bietet die »Phonizität«; hier ist ausschlaggebend, ob die betreffenden Töne gemeinsame Partialtöne (wieder maximal sechster Ordnung) haben. Dies wird bei Oettingen wie folgt notiert: $c-\bar{e}-g = c^+$ und $f-\underline{a}-c = c^o$. Die Benennung von Mollakkorden erfolgt also nach deren Quintton, weil er derjenige Ton ist, den auch die harmonischen Spektra der anderen beiden Töne als dritten bzw. fünften Partialton enthalten (»phonischer Oberton«, S. 33).

Oettingens »reine Tongeschlechter« (S. 44 ff.) sind zusammengesetzt aus drei unmittelbar quintverwandten Klängen, für die er in Dur (Tonisch) und Moll (Phonisch) unterschiedliche Funktionsbezeichnungen benutzt: In d-Rein-Tonisch d⁺: Tonika d⁺, Dominante a⁺, Subdominante g⁺; d-Rein-Phonisch d^o: Phonika d^o (g-Moll), Regnante g^o (c-Moll), Oberregnante a^o (d-Moll). Tonisch und Phonisch verhalten sich zueinander also exakt spiegelbildlich. Einen klareren Bezug zur Mollpraxis bieten Oettingens »gemischte Tongeschlechter« (S. 63 ff.). Hier wird der Dreiklang der Unterdominante bzw. »Oberregnante« durch einen Dreiklang des entgegengesetzten Tongeschlechts ersetzt. Dadurch ergibt sich für »Halb-Phonisch« ein Tonvorrat, der harmonisch Moll entspricht.

Im Konzept der »Bissonanz« (S. 42 f., auch: »Tris, Quadrisonanz«) denkt Oettingen eine 1866 nur angedeutete Möglichkeit weiter: Es lässt ihn Zusammenklänge als aus Tönen verschiedener Funktionen zusammengesetzt erklären, also z. B. in c⁺: $g-\bar{f}-d-f = g^+ + f^+$, oder in c^o: $as-c-es = c^o + g^o$. Dies ist wiederum Voraussetzung für den gegenüber 1866 neuen Begriff der »Metharmose« als »Änderung der Symboldeutung gegebener Tongebilde« (S. 51). Verschiedene Tongeschlechter erlauben es, ein und denselben Klang entweder als »Bissonanz« oder als Konsonanz zu beschreiben oder (was etwas seltener vorkommt) als zwei verschiedene »Bissonanzen«. »Metharmose« bedeutet nicht, dass ein Ton seine Tonhöhe ändert (etwa durch eine Kommaänderung); für diesen Fall verwendet Oettingen den Begriff der »Enharmose«. »Metharmose« und »Enharmose« können aber gleichzeitig eintreten.

Zwei weitere Neuerungen scheinen Reaktionen auf neuere harmonische Entwicklungen (v. a. bei Richard Wagner und Max Reger) zu sein: die »übergreifenden Tongeschlechter« (S. 96 ff.) und der »partieller Fortschritt« (S. 92). Erstere erweitern den Tonvorrat der gemischten Geschlechter um zwei weitere Töne – modern gesprochen b₂ und #4 (sowohl für Tonisch als auch Phonisch – und erlauben Oettingen u. a., den Tristanakkord als leitereigene »Trisonanz« zu begreifen (S. 234). Letzterer eignet sich, um chromatische Nebennoten und Vorhalte zu erklären, etwa die Bewegung $ais^{\flat}-h^{\flat}$ im dritten Takt des *Tristan*: $e-\bar{g}s-d-\bar{a}s = e^+ + a^o + (fis^+)$ nach $e-\bar{g}s-d-h = e^+ + a^o + (fis^o)$ (S. 234). Dabei ist wichtig, dass der Zielton, hier h⁺, nicht nur durch das eingeklammerte fis^o, sondern auch durch e⁺ symbolisiert werden kann – h⁺ ist von e⁺ abhängig, und der partielle Fortschritt ein »Hervorheben [dieses h⁺] zu einer kurzdauernden, versuchten Selbständigkeit, die aber sofort wieder schwindet« (S. 92).

Der praktische Teil – der 1866 nur in Ansätzen und nicht unter einer eigenen Überschrift vorhanden war – wendet die im theoretischen Teil aufgestellten Begrifflichkeiten auf konkrete Musiken an: Beispiele sind u. a. Bach-Choräle, Schuberts *Erlkönig* und Regers *100. Psalm*. Auf Basis der Prämisse, dass Modulation »nur auf Grund der reinen Stimmung wissenschaftlich klar und rein erfasst werden« könne (S. 119), analysiert Oettingen seine Beispiele aufs Komma genau. Augenmerk wird dabei auch auf die »Harmonisierung des reinphonischen Geschlechts« (S. 126 ff.) gerichtet. Oettingen untersucht einzelne dorische und äolische Volkslieder, die er als »rein phonisch« versteht, bespricht Beethovensche Bearbeitungen davon und druckt selbstkomponierte, stilistisch an der Renaissance orientierte Motetten ab.

Der Gegenstand des 3. Abschnitts, Oettingens »duales Reininstrument« (S. 266 f.), ein Harmonium mit 53 Tasten pro Oktave, soll das Spiel gewöhnlichen Repertoires in reiner Stimmung ermöglichen; tatsächlich gebaute Instrumente finden sich unter dem Namen »Orthotonophonium« in diversen Museen.

Kommentar • Bei der Lektüre des *Dualen Harmonie-Systems* ist Geduld und Aufmerksamkeit geboten; das Buch ist nicht frei von Druckfehlern in der Symbolschrift, die dem Verständnis im Weg stehen können. Zudem haben sich einige von Oettingens Lesern seit 1866 an der teilweise geringen musikalischen Plausibilität seiner Ideen gestoßen, und es ist z. B. auffallend, dass bei Oettingen etwa Akkordumkehrung oder Stimmführung gar keine Rolle spielen.

Interessant ist das *Duale Harmonie-System* jedoch aufgrund seiner historischen Position als konsequent dualistischer Entwurf (Moll bzw. Phonisch als Spiegelbild von Dur bzw. Tonisch), der zu einem Zeitpunkt erscheint, als

Hugo Riemann bereits Gelegenheit hatte, auf Kritik an seiner eigenen, maßgeblich durch Oettingen geprägten Fassung des Dualismus zu reagieren. Oettingens Konzeption weist weniger innere Widersprüche auf als Riemanns Theorien, was aber durch einen schwächeren Bezug zur musikalischen Praxis erkaufte scheint.

Am klarsten ist dies an der Handhabung der authentischen Mollkadenz zu beobachten: Oettingen versteht noch 1913 explizit diejenige Folge als authentische Kadenz in Moll bzw. Phonisch, die mit Stufenbezeichnung als i-v-iv-i zu notieren wäre (S. 49), während Riemanns Erklärungen zur Mollkadenz zu dieser Zeit teilweise eine andere, v. a. stärker funktionstheoretisch modifizierte Richtung nehmen und auch i-iv-V-i zulassen. Oettingen dagegen leistet sich (wenngleich nur fallweise) einen phonischen Schlussakkord, der das genaue duale Spiegelbild der Verhältnisse innerhalb eines grundständigen Durakkords in Oktavlage darstellt und somit einem Mollquartsextakkord in Quintlage entsprechen würde (z. B. S. 139) – was sich Riemann (selbst in einem naheliegenden Fall wie bei der Eigenharmonisierung einer chinesischen *Totenklage* für Violine und Klavier) nicht gestattet.

Im deutschsprachigen Raum setzen sich in der Zeit nach Riemann Sigfrid Karg-Elert und Martin Vogel mit Oettingen auseinander, sonst hält sich seine Wirkung aber v. a. in der zweiten Jahrhunderthälfte in engen Grenzen, wenn man von Jens Rohwers »Harmonielehre«-Artikel in der alten MGG (1961) absieht, der Oettingens Termini – wie auch die »Buchstabentonschrift« – mit überraschender Selbstverständlichkeit gebraucht.

Eine erneute Rezeption erfährt Oettingen im Rahmen der angloamerikanischen »Neo-Riemannian Theory« (Harrison 1994, Clark 2001).

Literatur H. Riemann, Das Problem des harmonischen Dualismus, in: NZfM 1–4/101 (1905), 3–5, 23–26, 43–46, 67–70 • S. Karg-Elert, Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonik), Lpz. 1932 • M. Vogel, Arthur von Oettingen und der harmonische Dualismus, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Dems., Rgsbg. 1966, 103–132 • D. Harrison, Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents, Chicago 1994 • S. Clark, Seduced by Notation. Oettingen's Topography of the Major-Minor System, in: Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century, hrsg. von ders. und A. Rehding, Cambridge 2001 • N. Engebretsen, The Over-Determined Triad as a Source of Discord. Nascent Groups and the Emergent Chromatic Tonality in Nineteenth-Century German Harmonic Theory, in: Music Theory and Mathematics. Chords, Collections and Transformations, hrsg. von J. Douthett u. a., N.Y. 2008, 107–136

Tobias Tschiedl / Gesine Schröder

Andreas Ornithoparchus *Musice Active Micrologus*

Lebensdaten: geb. um 1490

Titel: *Musice Active Micrologus* Andree Ornitoparchi Ostrofranci Meyningensis, Artium Magistri, Libris Quattuor digestus. Omnibus Musicae studiosis non tam utilis quam necessarius (Kleine Lehre der praktischen Musik des Andreas Ornithoparchus aus Meiningen in Ostfranken, Magister Artium, zusammengefasst in vier Büchern. Allen Lernbegierigen der Musik nicht nur nützlich, sondern notwendig)

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1517

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 108 S., lat.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Leipzig ³1519, ⁵1555 • Neudruck als: *De arte cantandi micrologus*, Köln 1524, ³1535 • Übersetzung: Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing, übs. von J. Dowland, London 1609 [Digitalisat: EEBO] • Nachdrucke: A compendium of musical practice: *Musice active micrologus*, by Andreas Ornithoparchus [1517]; Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing, by John Dowland [1609], hrsg. von G. Reese und S. Ledbetter, New York 1973 • Hildesheim 1977 [Nachdruck der Ausg. 1517] • Dt. Teilübersetzung in: E. Apfel, Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700, Saarbrücken ³1989, 567–577 • Digitalisat der Ausg. 1519: BSB

Obwohl der *Musice Active Micrologus* des Andreas Ornithoparchus eine der bedeutendsten und einflussreichsten musiktheoretischen Schriften aus dem deutschen Sprachraum zur Zeit der Renaissance ist, wissen wir über ihren Autor nur sehr wenig. Nicht einmal sein eigentlicher Name ist bekannt: Das griechische Wort »Vogel-Herr« hat zu Rückschlüssen wie Vogelhofer, Vogelmaier, Vogelstätter oder Vogelsang geführt; vielleicht hieß er aber auch einfach nur Vogler. Durch den Titel des *Musice Active Micrologus* wissen wir, dass er aus dem ostfränkischen (heute thüringischen) Meiningen stammte; wohl um 1490 geboren, immatrikulierte er sich 1512 an der Universität Rostock und erscheint in den folgenden Jahren wahrscheinlich auch in den Matrikelregistern der Universitäten von Tübingen, Wittenberg, Leipzig und Greifswald. Seine Tätigkeit als Rektor an der Schule St. Ludgeri in Münster, während derer er eine lateinische Grammatik verfasste (*Enchiridion latinae constructionis*, Deventer 1515, Vorw. dat. auf 1514), war offenbar nur von kurzer Dauer, zumal er in den Paratexten zum *Musice Active Micrologus* auch Reisen durch ganz Deutschland, Ungarn, Sachsen, Rumänien sowie das Baltikum erwähnt und nach eigener Auskunft seine Theorien an den Universitäten von Mainz, Heidelberg und Tübingen zur Diskussion stellte. Nach 1518 verliert sich seine Spur völlig.

Ornithoparchus Traktat ist explizit der Betrachtung der praktischen Musik gewidmet. Er selbst definiert den (an sich ungewöhnlichen) Terminus »musica activa« – als Unterkategorie der boethianischen *musica instrumentalis* – synonym zur *musica practica*, weiter aufgeteilt in die Men-

suralpolyphonie (*musica mensuralis*) und den Choral (*musica plana*). Außen vor bleibt in seiner Betrachtung allerdings die Instrumentalmusik (*organica musica*); dieses Gebiet schien dem Autor wohl für die Lehre an Lateinschulen und Universitäten, für die sein Buch offenbar bestimmt war, nicht relevant.

Der Autor bezeichnet sich selbst und seine Leistung im Vorwort als »gering« (*»parvus«*) und das Buch selbst als *Micrologus* (*»kleine Lehre«*); die große inhaltliche Breite der behandelten Themen, das anspruchsvolle Humanistenlatein und die zwar nicht luxuriöse, aber doch einigermaßen anspruchsvolle Aufmachung im Quartformat zeugen jedoch von nicht unerheblichen Ambitionen. Dies wird noch untermauert von der vierfachen Widmung an den Stadtrat von Lüneburg (I. Buch), den Württemberger Kapellmeister Georg Brack (II. Buch) sowie an zwei Musiker des kurpfälzischen Hofes in Heidelberg, Philipp Surus und Arnolt Schlick (III. und IV. Buch).

Zum Inhalt • Inhaltlich ist der Traktat in zeitüblicher Weise vom Allgemeinen zum Speziellen hin angelegt. Zunächst wird die Musik selbst in ihren Bestandteilen definiert (I/1) – nach Boethius gegliedert in *musica mundana* (die Sphärenharmonie), *musica humana* (die Harmonie von Leib und Seele) und *musica instrumentalis* (die tatsächlich klingende Musik). Letztere, um die es dem Autor eigentlich nur geht, wird wiederum in eine Reihe von Unterkategorien aufgeteilt. Hierauf folgt eine relativ üblichen Mustern folgende Elementarlehre (I/2–6), die in Tonnamen, Schlüssel und Hexachorde einführt und danach zu den acht Kirchentönen übergeht, deren Definition nicht der pseudo-klassischen Einteilung in Quint- und Quartspezies folgt, sondern der kirchlich-abendländischen Tradition mit Finalis, Ambitus und Repercuta als primären Kriterien. An eine Intervalllehre (I/7), in der die Intervalle als »modi« bezeichnet werden, schließt sich eine Einführung ins Monochord an (I/8f.), die etwas unmotiviert ist, da Ornithoparch an den mathematischen Intervallproportionen offenbar gar nicht interessiert ist. Praxisrelevanter wird es wieder mit einer ausführlichen Diskussion der *musica ficta* (d. h. der Regeln zur Verwendung nichtleitereigener Halbtöne im kontrapunktischen oder melodischen Kontext), der »con-iunctae« (Akzidenzien) und der Transposition (I/10f.). Eine Auflistung der Psalmtöne und der Charakteristika der Modi schließt das I. Buch ab.

Auf die Elementarlehre des I. Buches folgt im II. (nach einem »laus musicae«, dessen Funktion hier unklar ist, da es sich gar nicht auf Polyphonie bezieht) eine Einführung in die Mensuralnotation, die den gewohnten Weg beschreitet: Notenformen, Ligaturen, Mensurarten (Modus, Tempus, Prolatio) und Mensurzeichen, Tactus, Augmentation und Diminution, Synkopierung, Pausen, Punktierung, Imper-

fektion, Kolorierung und Alteration sowie abschließend ein vergleichsweise umfangreicher Abschnitt zu Proportionen (II/13). Während diese Themenbereiche relativ konventionell beschrieben werden, erkundet Ornithoparch im kurzen III. Buch Neuland: Auf die Elementarlehre der *musica plana* im I. Buch folgt hier eine Lehre des Choralvortrags. Der Autor unterteilt den Choral in den »concentus«, d. h. gesungene, melodische Formen wie Sequenzen, Hymnen, Antiphonen, usw., und den »accentus«, d. h. den deklamatorischen, auf der gesprochenen Sprache basierenden Textrezitation in Evangelien, Lesungen, Episteln usw. Diese Unterscheidung, die hier allem Anschein nach zum ersten Mal schriftlich niedergelegt ist, wirkt bis heute in der Chorallehre nach. Ornithoparchs weitere Ausführungen betreffen allein den *accentus*, den er in explizitem Bezug auf die antike Grammatik und Prosodie erklärt, mit *gravis* (Senken der Stimme) und *acutus* (Heben der Stimme) als Hauptkategorien der Rezitation am Phrasenende und an internen Einschnitten. (Der dritte antike Akzenttyp, der *circumflex* als Heben und sofortiges Senken der Stimme, kommt laut dem Autor in der Kirchenmusik nicht vor.)

In der abschließenden Kontrapunktlehre des IV. Buches verdient der Umstand Erwähnung, dass der Autor Dissonanzen rein empirisch definiert – d. h. über den Befund, dass das Zusammentreffen der entsprechenden Töne hart und unangenehm klingt – und nicht, wie bei einem Humanisten vielleicht eher zu erwarten, über die pythagoreischen Schwingungsverhältnisse. Betont werden der Unterschied zwischen »contrapunctus simplex« (Note gegen Note) und »contrapunctus coloratus«, die Regeln der Intervallfortschreibung, die Übereinstimmung von »cantus durus« und »cantus mollis« in allen Stimmen sowie das Verhältnis der Stimmen untereinander je nach deren relativem Ambitus. Ornithoparch ist hierbei einer der Ersten, die die Benutzung der »scala decemlinealis« (eines tabulaturartigen Zehnliniensystems, auf dem alle Stimmen des mehrstimmigen Satzes synchron und untereinander notiert sind) empfehlen, die v. a. im deutschsprachigen Raum im 16. Jahrhundert große Verbreitung fand; er gehört ferner zu den Ersten, die das System der Klauseln explizit auf den mehrstimmigen Satz angewandt wissen wollen (IV/5). Den Abschluss machen zehn Sängeregeln, bei denen es sich allerdings mehr um die Klage über eine Reihe von Missständen in der angemessenen Ausführung des Kirchengesangs handelt, die alle darauf zurückgehen, dass es in Deutschland viele »cantores« gebe, aber nur wenige »musici« (d. h. akademisch gebildete Musiker).

Kommentar • Wie kaum anders zu erwarten, zieht Ornithoparch explizit eine große Zahl von musikalischen Autoritäten heran – sechs »theorici« und sechs »practici« werden gleich im Vorwort aufgelistet. Boethius, Franchino

Gaffurio und Jacobus Faber Stapulensis sind die meist-zitierten Autoren der ersten Kategorie, Guido von Arezzo und Johannes Tinctoris die der zweiten. Weit bemerkenswerter ist das Ausmaß, in dem Ornithoparch selbst zur Autorität wurde: Der *Micrologus* wurde bis 1555 mindestens achtmal nachgedruckt, viermal in Leipzig und viermal in Köln als *De arte cantandi micrologus*. Heinrich Faber, Gallus Dressler und andere nehmen direkt oder indirekt Bezug auf ihn, und Angelo da Picitone sowie Claudius Sebastiani übernehmen ganze Kapitel in wörtlicher Übersetzung. Die Rezeption gipfelt – im Zuge des generell großen Einflusses deutscher Musiktheorie in England – in der Übersetzung des gesamten Werks durch John Dowland: *Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* (London 1609).

Literatur K. W. Niemöller, Art. Ornithoparchus, Andreas, in: MGG 10 (1962), 405 ff. • G. Reese und S. Ledbetter, Introduction, in: *A compendium of musical practice* [Ornithoparchus / Dowland], hrsg. von dens., N.Y. 1973 • H. von Loesch, Musica – Musica practica – Musica poetica, in: *Gmth* 8/1, Dst. 2003, 99–264 • T. Dumitrescu, *The Early Tudor Court and International Musical Relations*, Aldershot 2007

Thomas Schmidt

Giuseppe Paolucci

Arte pratica di contrappunto

Lebensdaten: 1726–1776

Titel: *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni* (Praktische Kunst des Kontrapunkts, dargestellt mit Beispielen unterschiedlicher Autoren und mit Betrachtungen)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1765–1772

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XV, 269 S. (Bd. 1), 315 S. (Bd. 2), 246 S. (Bd. 3), ital.

Quellen / Drucke: Digitalisate: BSB

Giuseppe Paolucci war Schüler Giovanni Battista Martinis in Bologna, dem er in einer langjährigen intensiven Korrespondenz verbunden blieb und dessen Anschauungen über Kontrapunkt er weitgehend teilte. Da Paolucci darüber hinaus zeit seines Lebens als Kapellmeister arbeitete, sind auch seine Bücher in einem praktisch orientierten, doch konservativen Umfeld zu verankern. Der Praxisbezug schlägt sich allerdings nicht in Form einer eigentlichen Kompositionsanleitung nieder, sondern in einer ausführlichen Erläuterung von 42 Beispielen fast ausschließlich geistlicher Musik. Es handelt sich um Kompositionen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, wobei neben einer hohen Anzahl von Komponisten aus dem Bologneser Umfeld Martinis auch z. B. Georg Friedrich Händel vertreten ist. Paolucci geht es dabei in erster Linie um die Darstellung der Vielfalt unter-

schiedlichster Spielarten des Kontrapunktes. Der dafür verwendete Begriff »stile« ist somit weniger im Zusammenhang einer Kategorisierung zu verstehen, als vielmehr dem Versuch geschuldet, dieser Vielseitigkeit gerecht zu werden, was sich in zahlreichen Wortkombinationen niederschlägt (z. B. »stile pieno semplice antico«, »stile pieno semplice moderno con organo«, »stile pieno legato senza obbligo d'imitazioni«, »vero stile a Capella« usw.).

Zum Inhalt • Die drei Bücher sind als Einheit konzipiert, was sich an der stetig steigenden Stimmenanzahl von anfänglich zwei, drei und vier im 1. Band bis zu 16 im 3. Band ablesen lässt. Eine sinnvolle Gegenüberstellung und Differenzierung unterschiedlicher »stili« ist dabei ausschlaggebend für die Reihenfolge als die Chronologie. Die Beispiele werden jeweils zunächst in ihrer ganzen Länge als Partitur abgedruckt. Dann äußert sich Paolucci über den Komponisten, die Komposition als solche, erläutert, was der Leser in den folgenden »osservationi« (»Betrachtungen«) zu erwarten hat, oder kontextualisiert die Komposition. Es folgt eine minutiöse Betrachtung des Stückes, wobei sich der Leser an Zahlen und Symbolen (z. B. †) orientieren kann, die sich in der Partitur befinden. Die Symbole stehen häufig bei nicht ganz regelkonformen Stellen, welche Paolucci aber durch seine Erklärungen oder durch Aussagen von Autoritäten wie Gioseffo Zarlino, Johann Joseph Fux oder Angelo Berardi legitimiert. In zahlreichen Fußnoten erläutert Paolucci darüber hinaus theorierelevante Aspekte, die seine profunden Kenntnisse der Traktate unter Beweis stellen. Dabei spielen terminologische Überlegungen mit hinein, wobei auch aktuelle Diskurse – wie z. B. über Jean-Philippe Rameau »basse fondamentale« (vgl. Bd. 1, S. 74) – Beachtung finden. Paolucci selber nimmt jedoch keine klare Position ein. Seine Erläuterungen zu Modulationsverläufen, zum Verhältnis zwischen Musik und Text oder zur Gestaltung eines Soggettos zielen vielmehr auf seine Hauptintention ab: anhand unterschiedlicher Aspekte die Diversität der »stili« deutlich zu machen. Dabei beschränkt sich Paolucci jedoch nicht auf Vokalpolyphonie, sondern erweitert das Spektrum auch um Stücke mit Generalbass und obligaten Instrumenten. Letztere werden als »fughe moderne« bezeichnet, zu denen er auch rein instrumentale Fugen z. B. von Fux zählt. Diese Gattungen verkörpern die Fortsetzung des Kontrapunktes in neuem Gewand und sind wichtig, da die Kunst, Fugen zu komponieren, »nella nostra Italia« (ebd., S. 157; »in unserem Italien«) verloren zu gehen drohe. Ohne zu polemisieren, führt er an, dass eine Arie für das Theater schnell geschrieben und es auch notwendig sei, dass es diese Art von Musik gibt. Für gelehrte Kompositionen brauche es aber tiefergehende Kenntnisse (Bd. 2, S. 273). Zu diesen zählt Paolucci insbesondere kanonische Kompositionen, für die er für

fast jede Stimmenanzahl ein Beispiel anführt und als »fuga legata« (im Gegensatz zur »fuga sciolta«, in der die imitierenden Stimmen größere Freiheiten haben) zunächst einstimmig notiert. Es folgt eine »resolutio« (die ausnotierte Auflösung aller Stimmen) des Kanons, der dann je nach Stilistik sogar ein Generalbass hinzugefügt wird. Wie weit Paolucci den Fugengriff fasst und wie wenig sich dieser tatsächlich als Kategorisierung eignet, zeigt sich bei der »fuga d'imitazione« (ebd., S. 61), worunter jegliche Komposition nach motettischem Prinzip zu verstehen ist. Hier vermischen sich Überlegungen zu Stil und Kompositionstechnik. Jede Betrachtung endet mit einer Würdigung des Stückes und einer Zusammenfassung dessen, was Paolucci dem Leser mit diesem Stück zeigen wollte; er erläutert sein methodisches Prinzip und reflektiert ästhetische Fragen z. B. über Veränderungen in der Aufführungspraxis.

Sein Auftrag an sich selber lautet »di farvi osservare Composizioni di condotta diversa« (ebd., S. 191; »Kompositionen unterschiedlichen Verlaufs betrachten zu lassen«). Zu diesem Zweck verweist er auch auf weitere Sammlungen von Kompositionen, so z. B. auf den ersten Band der *Storia della musica* (Bologna 1757, Bologna 1770 [Bd. 2] und 1781 [Bd. 3]) von Martini, worin sich auch sein letztes Beispiel – ein 16-stimmiger Kanon – befindet.

Kommentar • Paoluccis Schrift wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt, und Martini soll sie gar als Vorbild für sein *Esemplare ossia Saggio fondamentale* (2 Bde., Bologna 1774/75) verwendet haben. Darin bespricht Martini jedoch nur ältere Werke, wohingegen der Vergleich zwischen Alt und Neu bei Paolucci Programm ist: Er möchte, dass man sich in den Kompositionen »come in uno Specchio« (Bd. 1, S. XIV; »wie in einem Spiegel«) sehe, um die Unterschiede zu erkennen. Dafür bedarf es einer durchdringenden Betrachtung, die Paolucci liefern möchte. Da die Bände somit keinen Kontrapunkt lehren, sondern ihn anhand ausgewählter Stücke beschreiben, fehlt ein didaktischer Aufbau. Der Text ist gleichsam als Ganzes zu lesen, da Paolucci immer wieder Vergleiche zieht und auf bereits Gesagtes verweist. Dabei stellt er häufig zwei oder mehrere Stücke einander gegenüber, wobei er darum bemüht ist, keine Werturteile zu fällen und eben gerade nicht das Neue als schlechter abzutun. So kann ein Stück »in uno stile assai dall'altro diverso, benchè non meno artificioso, e dilettevole« (ebd., S. 23; »in einem sehr unterschiedlichen Stil als das andere, wenngleich nicht weniger kunstvoll und erfreulich«) sein. Vor diesem Hintergrund erkennt man die Sorgfalt, mit der Paolucci die angeführten Beispiele ausgewählt hat.

Literatur K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts, *Agb.* 1929, 13, 279–282 • O. Mischianti, Art. Paolucci, Giuseppe,

in: *MGG2P* 13 (2005), 83 • H. Brofsky, Art. Paolucci, Giuseppe, in: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Angelika Moths

Johann Christoph Pepusch [zugeschrieben] *Treatise on Harmony*

Lebensdaten: 1666/67–1752

Titel: A Treatise on Harmony. Containing the Chief Rules for Composing in Two, Three, and Four Parts. Dedicated To all Lovers of Musick, By an Admirer of this Agreeable Science. The Second Edition, Alter'd, Enlarg'd, and Illustrated by Examples in Notes

Erscheinungsort und -jahr: London ²1731

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 228 S., engl.

Quellen/Drucke: Erstdruck: London 1730 • Nachdruck: Hildesheim 1976 [Faksimile der 2. Aufl.] • Digitalisat: ECCO [der 2. Aufl.]

Dieser Band erschien, wie bereits dessen erste Ausgabe (*Short Treatise on Harmony*, London 1730), ohne Angabe eines Autors. Sir John Hawkins und Charles Burney zufolge handelt es sich bei der ersten Auflage des Traktats von 1730 um eine Transkription von Inhalten aus dem Kompositionsunterricht von Johann Christoph Pepusch, die sein adliger Schüler James Hamilton, Lord Paisley, ohne Pepuschs Zustimmung anfertigte und publizierte. Im Exemplar von 1730 der Cambridge University Library findet sich diesbezüglich die folgende handschriftliche Anmerkung von 1755 von John Worgan: »This treatise was wrote by Lord Paisley, and revis'd by Doct^r Pepusch; but as it is an Anonymous Piece, the Credit of it hath been sometimes given to the one, sometimes to the other« (GB-Cu, MR 590.d.70.2, Vorsatzblatt). Die Ausgabe von 1731 wurde mit 184 Notenbeispielen erweitert, die den manchmal schwer verständlichen Text anschaulicher machen. Hawkins beschreibt sie als eine »genuine edition«, die unter Pepuschs Aufsicht erstellt wurde (Hawkins 1776, S. 346).

Der Traktat weist eine idiosynkratische Mischung von Neuem und Altem auf. Er enthält eine Darstellung der Theorie der Dreiklangsumkehrung, befürwortet aber auch die guidonische Solmisation und ein System von »natural keys« (»natürlichen Tonarten«), das auf den Kirchenmodi gründet. Derlei unterschiedliche Inhalte könnten auch Pepuschs Interessen widerspiegeln: Er komponierte Bühnen- und Instrumentalmusik in modernen Stilrichtungen, war aber auch Musikantiquar und wirkte als Leiter der Academy of Ancient Music (ein Londoner Klub für das Studium und die Aufführung polyphoner Vokalmusik). Die Abhandlung enthält ein Stück aus dem Repertoire der Akademie, den Kanon *Non nobis Domine*, (fälschlicherweise William Byrd zugeschrieben; S. 86, 215).

Zum Inhalt • In dem Traktat wird Harmonie definiert als »the agreeable Union of Sounds in several Parts« (S. 3). Somit erfasst die Schrift auch Aspekte des Kontrapunkts, einschließlich Erörterungen zu zweistimmiger Stimmführung (Kap. 1) und Imitation (Kap. 9). Das Augenmerk wird v. a. auf die sechs »natural keys« gerichtet (die diatonischen Tonleitern auf *c, d, e, f, g* und *a*). Diese entsprechen den Modi, außer dass der Autor nicht zwischen authentischen und plagalen Formen unterscheidet (S. 3, 83, 91). In Kapitel 10 wird gezeigt, wie sich durch die Transponierung dieser natürlichen Tonarten andere Tonalitäten erzeugen lassen.

Der Traktat ist die erste englischsprachige Quelle, die systematisch die Theorie der Dreiklangsumkehrung unter Verwendung des aus dem Französischen übersetzten Begriffs Jean-Philippe Rameaus – des *basse fondamentale* – erklärt. Es wird zwischen dem »fundamental bass« (dem Grundton des Dreiklangs) und dem »suppos'd bass« (dem »angenommenen Bass«, d. h. dem klingenden Basston) unterschieden, wobei diejenigen Akkorde in Grundstellung und erster Umkehrung gezeigt werden, die gewöhnlich in »sharp keys« (»natural keys« mit einer großen Terz, vgl. Kap. 2) und »flat keys« (»natural keys« mit einer kleinen Terz, vgl. Kap. 3) verwendet werden. Modulation (in Kap. 7 behandelt) beinhaltet das »going out of one Key into another« und die »modulation in one key« (wobei weniger gebräuchliche diatonische Akkorde eingeführt werden, wie etwa Nebendreiklänge; S. 58, 61).

Kapitel 4–6 behandeln Aspekte des Kontrapunkts, einschließlich des Umgangs mit Dissonanzen (Kap. 4–5) und Kadenzen (Kap. 6). Der Autor definiert Kadenzen hauptsächlich über Beispiele mit zweistimmigem Kontrapunkt und vergleicht sie mit Satzzeichen: Eine »middle cadence« (»Zwischenkadenz«) entspricht einem Komma oder Semikolon und eine »full cadence« (»Ganzschluss«) oder »final cadence« (»Schlusskadenz«) entspricht einem Punkt (S. 4, 56 f.).

In Kapitel 8 werden die guidonische Solmisation und Mutation erläutert, Techniken, die im England des frühen 18. Jahrhunderts eigentlich bereits außer Gebrauch geraten waren; der Autor fechtet damit Alexander Malcolms Ablehnung der Solmisation (vgl. dessen *Treatise of Musick*, Edinburgh 1721) an. Der Nachdruck auf Solmisation erklärt auch, warum der Traktat den Schwerpunkt so auf die »natural keys« legt, die sich für die *Sol-fa*-Technik eignen. Der Nutzen der Solmisation wird in Kapitel 9 (überschrieben mit »Of Fugues, Canons, and Imitations«) gezeigt. Es wird gefordert, dass imitative Passagen reale Antworten (nicht tonale Antworten) verwenden, denn »the Parts in Fugue must have the same Syllables in their Solmisation« (S. 79).

Kommentar • Sollte der *Treatise* tatsächlich von Pepusch stammen, ließe sich der idiosynkratische Ansatz mit seiner

eigentümlichen Mischung aus neuen und älteren musiktheoretischen Denkfiguren auf seine Stellung als Musiker vom europäischen Festland, der in England arbeitete und von musikalischen Werken früherer Jahrhunderte fasziniert war, zurückführen. Einige Aspekte sind auf der Höhe der neuesten Entwicklungen im übrigen Europa: Die Beschreibung der Dreiklangsumkehrung stammt von Rameau, und die Analogie zwischen Kadenzen und Satzzeichen wurde von vielen Autoren des 18. Jahrhunderts, von Johann Mattheson bis Vincenzo Manfredini, entwickelt. Pepuschs antiquarische Interessen zeigen sich in den Anleitungen zur Solmisation und in seiner ausführlichen Beschäftigung mit den auf den Kirchenmodi basierenden natürlichen Tonarten.

Der Traktat erfuhr eine gemischte Rezeption im England des mittleren 18. Jahrhunderts. In den 1730er- und 1740er-Jahren ließ Bernard Gates die Solmisation an der Chapel Royal wieder aufleben, möglicherweise unter dem Einfluss von Pepusch. Die Schrift wurde von William Jones, der ebenfalls die Solmisation befürwortete, in seinem *Treatise on the Art of Music* (Colchester 1784) als »that little orthodox work [...] compiled from the lectures of Doctor Pepusch« empfohlen (Jones 1784, S. IX). Die Fassungen des Verfassers über Dreiklangsumkehrung wurden noch von John Callcott in seiner *Musical Grammar* (London 1806) zitiert. Burney hingegen verwarf den Traktat wegen seiner »many prejudices and exploded doctrines, which, to revive, would shackle genius and throw the art back into Gothic times« (Burney 1789, Bd. 4, S. 656).

Literatur J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Bd. 5, L. 1776 • Ch. Burney, *A General History of Music*, L. 1789 • Entstehung nationaler Traditionen. Frankreich, England (= Gmth 9), hrsg. von B. Cooper und W. Seidel, Dst. 1986

Stephen Rose

George Perle

Twelve-Tone Tonality

Lebensdaten: 1915–2009

Titel: Twelve-Tone Tonality

Erscheinungsort und -jahr: Berkeley ²1996

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 256 S., engl.

Quellen/Drucke: Erstausgabe: Berkeley 1977

George Perle war einerseits ein ebenso produktiver wie angesehen Autor zur Musik des 20. Jahrhunderts, andererseits ein bedeutender Komponist. Als Wissenschaftler war Perle insbesondere an den Werken von Alban Berg und Béla Bartók interessiert, publizierte aber auch über die Musik von Alexander Skrjabin, Igor Strawinsky, Arnold

licher Größen wie Zweiton-, Dreiton-, Vierton- und Sechstongruppen. Die primäre kompositorische Einheit in Perles System wird durch einen sogenannten »axis-dyad chord« (Kap. 8, S. 29) gebildet, in dem ein dreitöniges Glied eines »cyclic set« zusammen mit einem dreitönigen Glied eines korrespondierenden »cyclic set« ein Paar bilden (vgl. gestrichelter Kasten in Nbsp. 2). Das mittlere Tonpaar wird als »axis dyad« bezeichnet (im Nbsp.: pitch class 3/1), und die Tonpaare zur Linken und zur Rechten werden »neighbour dyads« genannt (im Beispiel: pitch class 4/8 und 9/3). Ein anderes typisches Segment der Anordnung ist das »sum tetrachord«, das aus einem »axis dyad« und nur einem seiner benachbarten Tonpaare besteht.

Ein wichtiger Aspekt von Perles kompositorischem Ansatz ist, wie er von einer »Anordnung« zu einer anderen »moduliert«. Modulation erfolgt häufig, indem Zweitongruppen eines »axis-dyad«-Akkordes von anderen derselben Differenz oder Summe ersetzt werden. Perle identifiziert dies als »Modulation durch Substitution« (Kap. 35: »Modulation Through Substitution«). Ein zweiter Typus von Modulation erscheint, wenn verschiedene Glieder eines »axis-dyad«-Akkordes einfach neu geordnet werden; dies führt zu einer Neuinterpretation des »axis-dyad«-Akkordes. Perle bezeichnet dies als »Modulation durch Reinterpretation« (Kap. 36: »Modulation Through Reinterpretation«).

Perles Gebrauch von Intervallzyklen und Umkehrung ist mit seiner Klassifizierung der Beziehungen zwischen Tönen als Differenzen oder Summen eng verknüpft. Die Distanz zwischen zwei Tönen (bspw. e und a) kann als Intervall oder als Differenz von Halbtönen berechnet werden (geordnetes »pitch-class«-Intervall, $a - e = 9 - 4 = 5 \pmod{12}$). Die Töne können aber auch als symmetrische Partner interpretiert werden, die im selben Abstand über und unter einer Achse angeordnet sind (bspw. $e + a = 9 + 4 = \text{sum } 1 \pmod{12}$). Die Stärke von Perles zwölftönigem tonalem System besteht darin, dass diese Differenzen und Summen auf vielen verschiedenen strukturellen Ebenen wirksam sein können. Auf einer tieferen strukturellen Ebene werden die Beziehungen zwischen Anordnungen bei Modus (»mode«, Kap. 22) oder Tonart (»key«, Kap. 23) hergestellt. Der Modus wird bestimmt, indem die Differenz zwischen den Summen der »cyclic sets« errechnet wird. Beispielsweise hat die 0,7/4,9-Anordnung eine modale Bezeichnung von 8,10, da $0 - 4 = 8 \pmod{12}$ und $7 - 9 = 10 \pmod{12}$ ergibt. In Perles Theorie wird die Tonart durch die Errechnung der Summe der »cyclic set sums« festgestellt. Die Tonarten der 0,7/4,9-Anordnung ist 9,11 ($0 + 9, 7 + 4$) und 4,4 ($0 + 4, 7 + 9$). Perle würde dann die »aggregate sum« einer Anordnung errechnen, die die Summe der vier »cyclic-set«-Summen ist; in Beispiel 2 ist die Summe des Aggregates 8 ($9 + 11 = 4 + 4 = 8$). Mit seinem Konzept von

synoptischen Anordnungen (Kap. 34: »The Synoptic Array«) und Tonalität (Kap. 28: »The Three Tonalities«) legt Perle auch großräumige Beziehungen zwischen Anordnungen fest. Anordnungen in der gleichen synoptischen Beziehung teilen strukturelle Ähnlichkeiten ihres Intervallsystems, während Anordnungen in derselben Tonalität die gleiche Symmetrieachse besitzen.

In seinem späteren kompositorischen Werdegang begann Perle, Dissonanzen wie Vorhalte und Durchgangsnoten in seinem System zu berücksichtigen (Kap. 38). In der Bewegung von einem »axis-dyad«-Zusammenklang zu dem nächsten entstehen Vorhalte und Vorwegnahmen durch die rhythmische Verschiebung der Töne. Perle führte auch einen besonderen Typ von Dissonanz ein, den er »cyclic passing tones« nannte. In Bezug auf Bergs Verfahrensweise in seinem Streichquartett op. 3 füllt Perle den Abstand zwischen zwei Tönen mit einem dissonanten Intervallzyklus.

Kommentar • Nach der Publikation von *Twelve-Tone Tonality* erhielt Perle in den späten 1970er- und 1980er-Jahren zahlreiche sowohl positive wie ablehnende Besprechungen. Zwar stimmten die meisten Kritiker darin überein, dass Perles System sehr durchdacht ist, eine unglaubliche Tiefe symmetrischer Beziehungen auf vielen verschiedenen strukturellen Ebenen zeigt und das Potenzial besitzt, Komponisten und Theoretiker viele Jahre lang zu beeinflussen, kritisierten jedoch den Text für die Dichte der Darstellung. Es wurde Perle vorgeworfen, seinen Lesern keine klaren Erklärungen seiner elementaren theoretischen Konzepte zu geben und dass konventionelle Begriffe in ungewöhnlicher Weise benutzt werden. Obwohl Perle auf Zahlennotation zurückgreift, um sein System zu erläutern, stellte er sich vehement dagegen, Begriffe der »pitch-class-set«-Theorie in seinem Text zu benutzen. In seiner Besprechung aus dem Jahr 1982 bemerkt Bo Alphonse, dass das vorkompositorische System, das Perle vorträgt, eine bedeutende intellektuelle Errungenschaft darstellt und eine Beherrschung der Zwölftonbeziehungen zeige, um die ihn jeder beneiden müsse. Das mathematische Modell, das seinem »pitch-class«-System zugrunde liege, zeige Symmetrien von atemberaubender Tiefe und umwerfender Schönheit. Diese »Tiefe« der Symmetrien wurde jedoch auch wegen ihrer mangelnden Hörbarkeit kritisiert. Im Tonhöhenraum können symmetrische Beziehungen leicht wahrgenommen werden; wenn diese Eigenschaften allerdings durch Tonhöhenklassen (also unter Absehung der Oktavlage) repräsentiert werden, sind sie nicht mehr hörbar. Leser können sicherlich den Beziehungsreichtum von Perles Theorie schätzen, aber solche Beziehungen existieren nur in der Abstraktion, nicht an der Oberfläche der Musik.

In der zweiten Auflage von *Twelve-Tone Tonality* reagierte Perle auf seine Kritiker und argumentierte, dass »es nicht ein Buch zum *Lesen* im gewöhnlichen Sinne ist, ebenso wenig wie ein traditionelles Lehrbuch der Harmonie dazu geeignet ist. Ich widme mich den Anliegen sowohl von Komponisten als auch von Theoretikern, aber diese stimmen nicht immer überein.« (»It is not, however, a book for *reading* in any ordinary sense, any more than a traditional harmony textbook would be. I address myself to the concerns of both composers and theorists, but these do not always coincide«, S. XIII.) Perles Text ist erschöpfend im Detail, und seine Vision, eine harmonische Sprache zu entwickeln, die Aspekte seiner neuen Tonalität, basierend auf Symmetrie, mit Zwölftonverfahren verschmilzt, ist innovativ.

Literatur G. Perle, Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók, in: MR 14/4, 1955, 300–312 • Ders., Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern, L. 1962 (²1991) • Ders., The Operas of Alban Berg, 2 Bde., Berkeley 1980 und 1985 • B. Alphonse, Twelve-tone Tonality, in: JMT 26, 1982, 179–205 [Rezension] • G. Perle, The Listening Composer, Berkeley 1990 • Ders., The Right Notes. Twenty-three Selected Essays by George Perle on Twentieth-century Music, Stuyvesant 1995 • International Journal of Musicology 4, 1995 [G. Perle gewidmetes Themenheft anlässlich dessen 80. Geburtstages] • Theory and Practice 33, 2008 [G. Perle gewidmetes Themenheft anlässlich dessen 90. Geburtstages]

Philip Stoecker

Petrus de Cruce

Tractatus de tonis

Lebensdaten: wirkte um 1280–1302

Titel: Tractatus de tonis

Entstehungsort und -zeit: Manuskript: geschrieben Anfang des 14. Jahrhunderts, Nordfrankreich; Text: entstanden um 1280

Textart, Umfang, Sprache: Teil eines Pergamentcodex, 6 fol., lat.

Quellen/Drucke: Handschrift: GB-Lbl, Mus. Harley 281, fol. 52v bis 57v • Editionen in: CS 1, Paris 1864, 282–292 [Nachdruck: Hildesheim 1963 und 1987; Digitalisat: TML] • In: CSM 29, hrsg. von D. Harbison, [Rom] 1976, VI–XXV [Digitalisat: TML]

Petrus de Cruce aus Amiens ist hauptsächlich bekannt, weil er, wie verschiedene mittelalterliche Theoretiker (Robertus de Handlo, *Regule*, 1326; John Hanboys, *Summa*, zweite Hälfte 14. Jahrhundert; Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae*, Liber VII, erste Hälfte 14. Jahrhundert) nach ihm mitteilen, als Erster die Brevis in mehr als die von Franco von Köln erlaubten drei Semibreven unterteilt. Zwei Motetten mit diesem Charakteristikum können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Darüber hinaus hat er am Hof Philipps IV. von Frankreich in offiziellem Auf-

trag ein einstimmiges Reimoffizium für den 1297 heilig gesprochenen König Ludwig IX. komponiert. Er wird von seinem Zeitgenossen Guido von Saint-Denis als ausgezeichneter Sänger und Komponist von Mensuralmusik gelobt.

Der *Tractatus de tonis* ist der einzige Text, der ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Es handelt sich um eine Lehrschrift über die Kirchentonarten in Verbindung mit der kurzen Version eines Tonars, also einer Zusammenstellung von liturgischen Gesängen, die nach Kirchentonarten angeordnet sind. Er ist in einer Handschrift überliefert, die höchstwahrscheinlich von ebendiesem Guido von Saint-Denis, einem Benediktinermönch, der zwischen 1298 und 1318 in Paris wirkte, zusammengestellt und redigiert wurde und die außerdem mehrere Schriften von Guido von Arezzo, den anonymen *Dialogus de musica* (um 1000), früher Odo von Cluny zugeschrieben, sowie das anonyme sogenannte *Tonale Beati Bernardi* (um 1250) enthält. Zu diesen älteren Traktaten treten im zweiten Teil der Handschrift einige jüngere, nämlich die *Ars musicae* (um 1300) von Johannes de Grocheo, der *Tractatus de tonis*, von dem hier die Rede ist, sowie ein *Tractatus de tonis* (zwischen 1315 und 1318) vom Kompilator der Handschrift, Guido von Saint-Denis, selbst, der wesentlich ausführlicher ist als der von Petrus, und der auf die vorhergehenden Traktate der Handschrift Bezug nimmt.

Zum Inhalt • Petrus' Traktat hat die Tonarten des einstimmigen lateinischen Kirchengesangs zum Gegenstand, die er in aller Kürze in neun Kapiteln abhandelt. Der gesamte Text befindet sich im I. Kapitel (fol. 52v), das sich mit den Namen und den formalen Charakteristika der acht Kirchentonarten (Finalis, Confinalis, Ambitus) befasst. Außerdem erwähnt Petrus darin die vielfältigen Anfänge der Melodien in jeder Tonart – im Gegensatz zum einheitlichen Schlussston – und liefert Merkverse für die Charakteristika der Psalmöne sowie für die Bestimmung der Tonart einer beliebigen Antiphon. Die übrigen acht Kapitel (fol. 53r–57v) bestehen aus Notenbeispielen verschiedener Gesangskategorien für jede der acht Tonarten mit den zugehörigen melodischen Formeln für die Psalmverse.

In Kapitel I definiert Petrus zunächst, was ein Kirchen-ton ist, nämlich »quaedam regula quae de omni cantu in fine diiudicat« (fol. 52v, »eine gewisse Regel, die über jeden Gesang am Ende entscheidet«; die gleiche Formulierung findet sich schon um 1000 im erwähnten *Dialogus de musica*). Danach führt Petrus die acht Kirchentöne mit ihren Namen byzantinischer Herkunft ein (»autentus protus«, »plaga proti« usw.) und beschreibt kurz ihre formalen Charakteristika, d. h. die vier Finales *D, E, F, G*, die Affinales *a, h / b, c*, welche die Finales unter Umständen ersetzen können, und den Melodieumfang im Verhältnis zur Finalis, der bestimmt, ob es sich um einen authentischen oder

plagalen Kirchenton handelt. Er bemerkt, dass jeder Kirchenton eine Anzahl verschiedener melodischer Anfänge oder Differentiae besitzt und dass diese je nach Gegend variieren können.

Sodann liefert er Merkverse für die Intonation und die Mediatio der acht Psalmtöne (Rezitationsformeln für die Psalmen des Stundengebets), die den Kirchentönen zugeordnet sind, sowie Merkverse für das Erkennen des Kirchentons einer beliebigen Antiphon aufgrund ihrer beiden Hauptnoten, Finalis und Tenor. Er bezeichnet die Tonstufen dabei durch ihre Hexachordsilben.

Primum cum sexto cantu, fa, sol, la, teneto,
Tertius, octavus, ut, re, fa, sicque secundus,
Septimus incipiet [fa,] mi, fa, sol, quartusque la, sol, la,
Nunc quintum dicas quem fa la[=]re fa bene cantas.

Die folgenden acht Kapitel (II–IX) bestehen aus Notenbeispielen für jeden der acht Kirchen- und Psalmtöne. Jedes Kapitel beginnt mit einer Musterantiphon mit Merktex, z. B. für den ersten Ton: »Primum quaerite regnum Dei« (fol. 53). Die gleichen Musterantiphonen finden sich auch in etlichen anderen älteren und neueren Traktaten. Es folgen die Anfänge von mehreren (zwei bis acht) Antiphonen in der betreffenden Tonart, jeweils zusammen mit der passenden melodischen Überleitung von der Doxologie am Ende des Psalms in die anschließende Antiphon – also dem, was man heute als Differentia bezeichnet, in der noch immer üblichen Form mit den Vokalen e-u-o-u-a-e vom Ende der kleinen Doxologie, »seculorum, Amen«. Daran anschließend findet man die Formel des entsprechenden Psalmtons mit Merktex, ebenfalls in der noch heute im *Liber Usualis* anzutreffenden Form (»Primus tonus in psalmis sic incipit, et sic mediatur, et sic finitur«, fol. 53). Sodann gibt Petrus, unter dem Titel »De officiis exemplum«, eine Reihe von Anfängen von Introitus (»Officium« findet sich als Bezeichnung für den Introitus in verschiedenen nordfranzösischen Handschriften) mit der zugehörigen Differentia am Ende der kleinen Doxologie sowie die zur Tonart gehörige Rezitationsformel für die Psalmverse des Introitus. Es folgen ein oder mehrere Anfänge von Responsorien aus dem Nachtoffizium in der jeweiligen Tonart, mit ihrem Vers und mit der Melodie der ersten Hälfte der Doxologie, »Gloria patri et filio et spiritui sancto«, die ja auch die Melodie der ersten Vershälfte darstellt. Den Schluss bildet je ein Beispiel für den Anfang eines Invitatorium (lat. Einladung; die Eröffnung des ersten Stundengebets des Tages, gewöhnlich Psalm 95, »Venite, exsultemus Domino«, mit nach Fest und Jahreszeit wechselnder Antiphon).

Kommentar • Beim *Tractatus de tonis* handelt es sich um einen kurzen didaktischen Traktat in der Tradition der

Tonare und einschlägigen Traktate seit dem 10. Jahrhundert über die Grundlagen des Kirchengesanges, d. h. über die Kirchentöne und die zugehörigen, je nach Kategorie des Gesanges verschiedenen Rezitationsformeln für die Psalmverse. Er stützt sich durch fast wörtliche Übernahme der Definition des Kirchentons aus dem *Dialogus de musica* auf dessen Autorität und präsentiert in knapper Form alle wichtigen Informationen zum Thema unter Umgehung theoretischer Betrachtungen und der Behandlung von Ausnahmen. Er fasst offenbar die für Chorknaben und junge Kirchensänger nötigen Grundkenntnisse in Bezug auf die Kirchen- und Psalmtöne zusammen.

Petrus' Traktat wird vom Kompilator der Handschrift, Guido von Saint-Denis, in dessen eigenem, bedeutend ausführlicherem *Tractatus de tonis* zum einen als Beleg für die einheitliche Form der Responsorien im monastischen Gebrauch sowie an anderer Stelle für die Existenz von Invitatorien im 8. Ton herangezogen. Es ist nicht festzustellen, ob weitere Autoren sich des Textes von Petrus bedient haben, denn der Traktat enthält nur allgemein bekannten Stoff in z. T. weitverbreiteter Formulierung. Laut Kügler (2008) nimmt er jedoch auf Eigenheiten des Choral-dialekts von Amiens Bezug. Die Tatsache, dass Guido von Saint-Denis Petrus als Sänger (Cantor), nicht als Theoretiker (Musicus), lobt, deutet darauf hin, dass theoretisch-spekulative Fragen nicht im Zentrum von Petrus' Interesse standen, zumal sein Gebrauch von mehr als den von Franco erlaubten drei Semibreven pro Brevis in mensuraler Musik – letztlich eine praktische Neuerung – nur durch seine Motetten und die Erwähnung der Tatsache bei anderen Autoren bezeugt wird. Auch Jacobus von Lüttich bezeichnet ihn im VII. Buch seines *Speculum musicae* als Cantor, also als Sänger/Komponisten, andererseits aber führt er ihn dort an anderer Stelle als einen der bedeutenden älteren Doctores an, in einem Atemzug mit Franco.

Falls Petrus de Cruce identisch ist mit einem gewissen Petrus Picardus, wie einige Forscher plausiblerweise annehmen, hat er auch einen Traktat verfasst, der in der Literatur mit zwei verschiedenen Titeln erscheint, als *Ars motetorum compilata breviter* oder als *Musica mensurabilis* (zwischen ca. 1280 und 1304, Incipit: »Quoniam nonnulli, maxime novi auditores, compendiosa brevitate laetantur«), und das in einigen mittelalterlichen Quellen Petrus Picardus zugeschrieben wird. Der Traktat behandelt die mensurale Musik, hält sich streng an die Autorität und die Lehren von Franco, ist ebenfalls knapp, präzise, grundlegend und erwähnt mit keinem Wort Petrus' erweiterte Notationspraxis: Er wendet sich expressis verbis an neue oder junge Hörer (»novi auditores«), offensichtlich im Unterricht, so wie der *Tractatus de tonis* von Petrus de Cruce wahrscheinlich Unterrichtszwecken diene.

Dass ein weiterer Traktat, *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem*, von Petrus de Cruce stammt, wurde in der Forschung diskutiert, ist aber laut Kügle (2005) nicht nachzuweisen und muss als eher unwahrscheinlich gelten.

Literatur F. A. Gallo, Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert, in: GMth 5, Dst. 1984, 257–356 • K. Kügle, Art. Petrus de Cruce, in: MGG2P 13 (2005), 431–434 • C. J. Mews u. a., Guy of Saint-Denis and the Compilation of Texts About Music in London, British Library, Harl. MS. 281, in: Electronic British Library Journal, 2008, article 6, <<http://www.bl.uk/ebj/2008articles/article6.html>> • E. H. Sanders und P. M. Lefferts, Art. Petrus de Cruce [Pierre de la Croix], in: Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Irmgard Lerch

John Playford

Introduction to the Skill of Musick

Lebensdaten: 1622/23–1686/87

Titel: A Breefe Introduction to the Skill of Musick for Song & Violl by [John] P[layford], London Printed 1654, Sould by Jo: Playford at his Shop in the Inner Temple

Erscheinungsort und -jahr: London 1654

Textart, Umfang, Sprache: Buch, II, 34 S., engl.

Quellen/Drucke: Neudrucke [überarbeitet und erw.]: London ²1655, ⁴1664, ¹⁰1683, ¹²1694, ¹³1697, ¹⁹1730 • Nachdruck: An Introduction to the Skill of Musick. A Facsimile Edition of the Seventh Edition of 1674, Ridgewood 1966 • Edition: An Introduction to the Skill of Musick. New Introduction, Glossary and Index, hrsg. von F. B. Zimmerman, New York 1972 [der 12. Aufl. von 1694; mit ausgewählten Kap. der 13. und 14. Aufl.] • Digitalisat: IMSLP

John Playford sorgte praktisch im Alleingang dafür, dass im England des 17. Jahrhunderts das Musikverlagsgeschäft als Gewerbe entstand. Hatte der ausgebildete Musiker zu Beginn seiner verlegerischen Tätigkeit im Jahr 1649 noch royalistische Pamphlete vertrieben, so verlegte er sich schon bald nach 1650 auf die Herausgabe von Notensammlungen, mit einem Zielpublikum im Sinn, das daheim oder in der Taverne spielender- bzw. singenderweise Musik machen wollte. Eine seiner ersten musikalischen Publikationen, *A Musickall Banquet* aus dem Jahr 1651, hatte vermutlich auch den Zweck, mögliche Marktchancen auszuloten, denn die vier deutlich voneinander getrennten Teile – einige theoretische Grundregeln und -anleitungen, Musik für die »Lyra viol« (eine englische Variante der Bassgambe), zweistimmige instrumentale Tänze sowie eine Sammlung von »Catches« und »Rounds« (Rundgesänge) – wurden später jeweils zu erfolgreichen eigenständigen Reihen ausgebaut. Im Jahre 1654 wurde so aus dem theoretischen Anleitungsteil *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*.

Obschon nicht die erste Abhandlung in englischer Sprache, die unerfahrenen Laienmusikern theoretisches

Grundwissen an die Hand zu geben versucht, war die *Introduction* doch das bei Weitem bekannteste Beispiel für Abhandlungen dieser Art im England der Frühen Neuzeit. Das Werk hatte seinen eigenen Reiz für die wachsende Anzahl Musikinteressierter in dieser Zeit, wurde aber von Playford auch benutzt, um den Markt für seine Sammlungen von Instrumental- und Vokalmusik zu erweitern: Potenzielle Käufer konnten sich damit Grundkenntnisse in der Notenschrift aneignen, was wiederum die Nachfrage nach gedruckten Musikalien erhöhte. Playford, ein gewiefter Geschäftsmann, hielt das Bedürfnis nach vielen seiner musikalischen Publikationen aufrecht, indem er sie regelmäßig in neuen und revidierten Ausgaben herausbrachte, und bei der *Introduction* verhielt es sich ebenso: Sie erlebte 19 nummerierte Auflagen, und mit ihrer allerletzten von 1730 überlebte sie sowohl den Autor als auch seinen Sohn Henry, der die Ausgaben nach dem Tod Playfords verantwortete. Während einige der neuen Auflagen nur geringfügige Änderungen oder Ergänzungen enthielten, umfassten andere – v. a. die zweite (London 1655), zehnte (London 1683), zwölfte (London 1694) und dreizehnte (London 1697) – völlig neue Abschnitte oder Ersetzungen (mehr dazu vgl. Herissonne 2000, S. 253–270). Die Geschichte der *Introduction* und ihrer Rezeption ist somit recht komplex.

Zum Inhalt • In ihrer ursprünglichen Fassung war die *Introduction* ein bescheidenes Kompendium von 34 Seiten, das aus drei Abschnitten bestand: einer Reihe elementarer Hinweise zum Verständnis der Notenschrift (einschließlich Erklärungen des Tonleiter- und Liniensystems sowie Erläuterungen zu Schlüsseln, Solmisation, Notenwerten, Metrum, den griechischen Modi und Notationszeichen), ferner einem Abdruck des Vorworts zu Thomas Campions *New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (London ca. 1613), das neben anderem auch bereits im ersten Teil behandeltes Material über Solmisation und Tonleitern wiederholt, schließlich aus einigen Spielanleitungen für die Bassgambe, bestehend in erster Linie aus Anweisungen zum Stimmen des Instruments und zum Auffinden der Töne mithilfe der Bünde. Zwar wurde in den meisten späteren Auflagen der Inhalt wesentlich erweitert, doch blieben zwei Merkmale dieser ersten Ausgabe durchweg erhalten: der Rückgriff auf bestehendes Material (sowohl mit als auch ohne Nennung der ursprünglichen Quelle) sowie eine sich daraus ergebende Tendenz zur Wiederholung und unsystematischen Behandlung des Stoffes. Playfords Hang zum Borgen zeigt sich sowohl in der vollständigen Verwendung von Campions Vorwort – als solches ausgewiesen – als auch in den deutlichen Anleihen bei den jeweiligen Abschnitten über Proportionen und Modi aus Thomas Morleys *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* (London 1597) und Charles Butlers *Principles of Musick* in

Singing and Setting (London 1636) – die nicht als solche ausgewiesen sind. Beide Beispiele sollten vor dem Hintergrund der schöpferischen Praxis des 17. Jahrhunderts gesehen werden, die noch auf dem Prinzip der freien Verwendung fremden Materials gründete. Damals hatte sich die Vorstellung des Rechts an geistigem Eigentum noch nicht herausgebildet und es wurde auf das Sammeln und Kompilieren von bereits vorhandenem Material oft mehr Wert gelegt als auf originäre Erfindung.

Die Ausgabe von 1655 war gegenüber der ersten bereits beträchtlich erweitert und wies einen auch in späteren Auflagen beibehaltenen inhaltlichen Kern auf, der drei Elemente umfasste: grundlegende Erläuterungen zum Verständnis der Notenschrift, Anleitungen zum Spielen der Bassgamba mit ähnlichen Hinweisen für die Geige (»treble violin«) und eine Sammlung einfacher Tonsatzregeln (ursprünglich in der Form des vollständigen Abdrucks von *Art of Setting, or Composing Musick in Parts*, London 1655 von Campion mit Anmerkungen von Christopher Simpson), in der v. a. die Prinzipien der Konsonanz und Dissonanz, der Fortschreitungen und des mehrstimmigen Satzes vermittelt wurden, sowie, in späteren Ausgaben, des imitatorischen Kontrapunkts. Playford ging auch dazu über, die Ausgaben mit Musikstücken anzureichern (darunter zweistimmige Lieder), harmonisierte Psalmen und druckte Weisen für Bassgamba und Geige ab. Einige Ausgaben enthielten zusätzliches fremdes Material: So wurde eine Übersetzung des Vorworts von Giulio Caccinis *Le nuove musiche* (Florenz 1601) zwischen 1664 und 1694 hinzugefügt; Edward Lowes *A short direction for the performance of Cathedrall Service* (Oxford 1661) wurde unter der Überschrift »The Order of Performing the Divine Service« und mit geringen Veränderungen am Text in den Ausgaben von 1674 bis 1683 abgedruckt; und ab 1664 gab es ein zusätzliches Vorwort, »Of Musick in General«, in dem es um die Ursprünge und die Verwendung von Musik in theologischem und wissenschaftlichem Zusammenhang ging.

Mit jeder neuen Auflage der *Introduction* nahm Playford kleinere inhaltliche Änderungen vor, die in einigen Fällen Entwicklungen im theoretischen Verständnis widerspiegeln. Zum Beispiel befand sich das Kapitel über griechische Modi ursprünglich im Hauptteil der musikalischen Grundlagen, wurde 1660 an den Schluss gestellt, erschien 1672 separat nach dem Vorwort von Caccini und wurde 1694 schließlich vollständig getilgt. Bei einigen Auflagen kam es zu noch viel einschneidenderen inhaltlichen Änderungen: Im Jahr 1683 – die letzte Auflage, die Playford vor seinem Tod herausbrachte – ersetzte er Campions Kompositionsregeln zur Gänze durch eine neue »Brief Introduction to the Art of Descant« (¹⁰1683, Tl. 3). Sie wurde

offenbar recht hastig aus bestehendem Material kompiliert (u. a. von Morley, Campion, John Coprario, Elway Bevin, Butler, Simpson und Matthew Locke), ist unsystematisch und stützt sich zu sehr auf Beispiele statt auf Erklärungen. 1694 unterzog der Komponist Henry Purcell sowohl diesen Abschnitt als auch Playfords Grundlagen einer tiefgreifenden Überarbeitung, brachte das Material auf einen neueren Stand (vgl. dazu Herissone 2000, S. 265 ff.) und verbesserte es hinsichtlich Anordnung und Klarheit (vgl. Squire 1904/05); für die Auflage von 1697 wurden die Grundlagen ein weiteres Mal überarbeitet, diesmal anonym.

Kommentar • Playfords Abhandlung ist in dreifacher Hinsicht von Bedeutung. Zunächst einmal weist die Tatsache, dass zeitgenössische Werke und andere Abhandlungen sich sehr oft auf die *Introduction* beziehen und ihr Inhalt häufig durch andere Autoren übernommen wurde, darauf hin, dass sie das meistgenutzte theoretische Handbuch jener Zeit in England war. Während die Hauptleserschaft sich nach wie vor aus musikalischen Laien rekrutierte, ist der Umstand, dass Passagen aus der *Introduction* von geschulten Musikern wie dem Oxforder Choristen (»Singing Man«) Francis Withey studiert und kopiert wurden, ein deutlicher Hinweis darauf, dass auch professionelle Musiker mit ihrem Inhalt vertraut waren.

Zweitens haben sich dank der ständigen inhaltlichen Aktualisierung des Buches im Verlauf seiner verschiedenen Auflagen aufschlussreiche Belege darüber erhalten, wie sich Musiktheorie und -praxis gegen Ende des 17. Jahrhunderts verändert haben. Zwar hatte die Langlebigkeit des Buches auch zur Folge, dass manchmal überholte Gedanken weiter tradiert wurden – z. B. wurden bis zur Ausgabe von 1697 Vorzeichen als eine Art Schlüssel bezeichnet, und es hielt sich die Beschreibung der perfekten und imperfekten Modi bis zu Purcells Revision von 1694 –, doch andererseits wurden mit der *Introduction* auch viele neue Prinzipien in die englische Musiktheorie eingeführt. So scheint Playford der Erste gewesen zu sein, der den Begriff »common time« (als Begriff für alle doppelten und vierfachen Taktarten wie $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$) und die französische Taktart »3« benutzte (1654, S. 15 f.), und von Triolen ist erstmals in Purcells Überarbeitung von 1694 die Rede (¹²1694, S. 28). Zudem lieferte Playford auch die bis dahin ausführlichste Beschreibung der Verwendung von Uhren zur Tempobestimmung in verschiedenen Taktarten (¹²1694, S. 26 f.) Purcells Kompositionsvorschriften waren besonders bedeutsam wegen ihrer klaren Anweisung, »zum Diskant zu komponieren« (»Compose to the Treble«) – d. h. mit der Melodiestimme zu beginnen und dann den Bass hinzuzufügen (¹²1694, S. 101) –, und wegen ihrer Empfehlung italienischer Stilarten, wie etwa der Stimmführung in parallelen Terzen (¹²1694, S. 115). Die Bedeutung der Ausgabe

von 1697 wiederum lag in ihrer systematischen Beschreibung der Dur- und Molltonarten (¹³1697, S. 23–30).

Drittens werden in der *Introduction* damals gängige Unterrichtsvorschriften von 1694, v. a. in Purcells Kompositionsvorschriften von 1694. Sie sind durchdrungen von den rhetorischen Prinzipien von Imitatio und Emulatio, die zu jener Zeit die schöpferische Arbeit untermauerten: In seinen Vorschriften für das Komponieren über einem Basso ostinato (»ground bass«) z. B. werden Schüler dazu ermuntert, von den besten kompositorischen Vorbildern Abschriften zur Nachahmung anzufertigen. Tatsächlich stützt sich Purcells Abschnitt über das Komponieren im imitierenden Kontrapunkt in »The Art of Descant« selbst auf diese Technik, Vorbilder zur Analyse zu bestimmen anstatt systematische Anleitungen für den angehenden Komponisten anzubieten – woraus man schließen kann, dass Purcell diese grundlegende Methodik auch für seine eigene schöpferische Arbeit anwandte.

Durch regelmäßige Nachauflagen in neuen Ausgaben war die *Introduction* frühen Musikhistoriographen ohne Weiteres zugänglich – Charles Burney und Sir John Hawkins waren jedenfalls bestens mit ihr vertraut, doch zeigten sie sich von der komplexen Geschichte des Buches verwirrt und äußerten sich im Allgemeinen abschätzig über das Fehlen originären Materials, während sie gleichzeitig die ungeheure Beliebtheit des Buches bei der Leserschaft der Restaurationszeit konstatierten.

Literatur W. B. Squire, Purcell as Theorist, in: SIMG 6, 1904/05, 521–567 • Playford's Brief Introduction to the Skill of Musick. An Account, with Bibliographical Notes, of an Unique Collection Comprising all the Editions from 1654 to 1730. In the Possession of Messrs Ellis, L. 1926 • L. M. Ruff, A Survey of John Playford's »Introduction to the Skill of Musick«, in: The Consort 22, 1965, 36–48 • L. F. Chenette, Music Theory in the British Isles During the Enlightenment, Diss. Ohio State Univ. 1967 • B. Cooper, Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, in: GMth 9, Dst. 1986, 141–314 • R. Herissone, Music Theory in Seventeenth-Century England, Oxd. 2000 • S. Jocoy Houck, John Playford and the English Musical Market, in: »Noyses, Sounds and Sweet Aires«. Music in Early Modern England, hrsg. von J. A. Owens, Washington 2006, 48–61 • S. Carter, Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650–1700, Diss. Univ. of Manchester 2010

Rebecca Herissone

Pietro Pontio

Ragionamento

Lebensdaten: 1532–1596

Titel: Ragionamento di Musica, Del Reverendo M. Don Pietro Pontio Parmegiano (Argumentation zur Musik des Hochwürdigen Don Pietro Pontio aus Parma)

Erscheinungsort und -jahr: Parma 1588

Text, Umfang, Sprache: Buch, 168 S., ital.

Quellen / Drucke: Nachdruck: hrsg. von S. Clercx, Kassel 1959 • Edition: hrsg. von C. Dupraz, in: Traités Musicaux Romains (2013), <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/TReMiR_Pontio/Ro_start.htm> • Digitalisat: BSB

Die Karriere Pietro Pontios als Kirchenmusiker führte ihn an einige der bedeutendsten Zentren Norditaliens. Gebürtig aus Parma, trat er seine erste nachweisbare Stelle 1565 als Maestro di cappella an Santa Maria Maggiore in Bergamo an. Diese musste er zwar aufgrund seines fragwürdigen Lebenswandels 1567 wieder verlassen; er fand aber danach Anstellungen in Parma (Santa Maria della Steccata), erneut in Bergamo (Sant'Alessandro in Colonna) sowie als Höhepunkt seiner Laufbahn als Maestro di cappella am Mailänder Dom (1577–1582). Danach kehrte er in seine Heimatstadt Parma zurück. Mit einem umfangreichen Œuvre v. a. geistlicher Musik (sechs Messendrucke, fünf Drucke mit Motetten und liturgischer Mehrstimmigkeit sowie einer Reihe von Kompositionen in Sammeldrucken) war Pontio in rein quantitativer Hinsicht in erster Linie Kirchenmusiker und Komponist; während seine musikalischen Werke jedoch nahezu vergessen sind, ziehen seine beiden theoretischen Schriften – neben dem *Ragionamento* noch der *Dialogo di musica* (Parma 1595) – nach wie vor das Interesse der Forschung auf sich.

Zum Inhalt • Das *Ragionamento*, in der beliebten Form eines fiktiven Dialoges zwischen einem wissbegierigen Schüler (Messer Don Hettore) und einem auskunftsfreudigen Lehrer (Reverendo Messer Don Paolo), ist in erster Linie ein Kompendium für die Komposition mehrstimmiger Kunstmusik – allerdings eines, das mindestens ebenso sehr dem intellektuellen Verständnis (eben der im Titel genannten »ragione«) als der praktischen Pädagogik dient. Somit verwundert es nicht, dass Pontio auch darauf bedacht ist, seine Gelehrsamkeit in der quadrivial-spekulativen Theorie (die das System der Musik nach mathematisch-naturwissenschaftlichen bzw. kosmologischen Prinzipien erfasst) unter Beweis zu stellen, mit zahlreichen expliziten Verweisen auf die einschlägigen Autoritäten, von Archimedes über Boethius bis zu Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino und Pontios eigenen Zeitgenossen. Am Beginn steht die klassisch-boethianische Einteilung der Musik in musica mundana (die Sphärenmusik der sich in harmonischen Proportionen bewegenden Himmelskörper), musica humana (die Harmonie von Seele und Körper) und musica instrumentalis (die von Menschen gemachte, klingende Musik, instrumental oder vokal), leicht abgewandelt insofern, als die ersten beiden Kategorien von Pontio in der musica naturalis (natürliche Musik) zusammengefasst werden und die dritte als musica artificialis (künstliche, also wiederum vom Menschen gemachte Musik) bezeichnet wird,

welche wiederum in die *musica plana* (den Choral), die *musica figurata* (also die komponierte Mehrstimmigkeit) sowie die *musica instrumentalis* im engeren Sinne (hier in der Tat als Instrumentalmusik) zerfällt. Ferner – und auch hier wandelt Pontio die Tradition leicht ab – unterscheidet er zwischen dem »*musico speculativo*« (d. h. dem Theoretiker) und dem »*musico pratico*«. Die letztere Kategorie trennt er nochmals – frei nach Guido von Arezzo und Gaffurio – in den »*cantore*« (den ausführenden Musiker, der allenfalls die Regeln des »*contrapunto*«, d. h. das nach Regeln improvisierte mehrstimmige Singen über den Choral beherrscht) und den »*musico*«, der die Regeln des mehrstimmigen Satzes kennt und anzuwenden weiß.

An den Letzteren richtet sich auch der gesamte Rest des Traktats, der in die gängigen Lehrgebiete eingeteilt ist. Das erste *Ragionamento* handelt von Proportionen, von ganz einfachen bis zu hochkomplexen, in eher abstrakter Form – erst ganz am Ende wird kurz auf deren Bedeutung für die Ableitung der Intervallverhältnisse hingewiesen. Das zweite *Ragionamento* wendet sich den Regeln des Kontrapunkts zu; unter ausdrücklichem Hinweis darauf, dass diese für alle Gattungen der Mehrstimmigkeit verbindlich seien, werden in diesem längsten Kapitel die Stimmführungsregeln des einfachen wie verzierten Kontrapunkts detailliert durchexerziert. Dies geschieht Intervall für Intervall, von den perfekten Konsonanzen Einklang, Oktave und Quint bis hin zum Tritonus, mit üppigen Notenbeispielen, fast ausschließlich auf der Basis des zweistimmigen Satzes (immer mit Verweis darauf, dass die Regeln prinzipiell auch für den vielstimmigen Satz gelten) und unter Nennung zahlreicher einschlägiger Kompositionen der autoritativen Meister – die häufigsten Vorbilder sind Josquin Desprez, Jachet de Mantua, Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cipriano de Rore sowie v. a. Pontio selbst.

Das dritte *Ragionamento* ist den Modi gewidmet; der Autor entpuppt sich als energischer Vertreter der Ansicht, dass auch die Mehrstimmigkeit auf den Kirchentonarten zu beruhen habe. Er demonstriert dies v. a. anhand der choralbasierten liturgischen Polyphonie (Psalmen, Hymnen, Magnificat), aber auch alle anderen Gattungen sind denselben Prinzipien unterworfen. Pontio verfiert das Prinzip der modalen Reinheit, die sich v. a. in Binnen- und Schlusskadenzen (auf der Finalis und der Repercuta bzw. den Mittelkadenzen der Psalmöne), aber auch in der Melodiebildung manifestiert.

Im vierten und abschließenden *Ragionamento* folgt auf eine Mensural- und Rhythmuslehre der wohl interessanteste, da ungewöhnlichste Teil, in dem es um »*inventione*« geht, also um den motivischen, kontrapunktischen und strukturellen Entwurf ganzer Musikstücke. Pontio stellt

eine Reihe von Regeln auf: zur angemessenen Erfindung von Soggetti nach Kriterien der Sangbarkeit, der modalen Korrektheit und der rhythmisch-melodischen Eleganz und Geschlossenheit, der nach Phrasierung, Silbenrhythmus, modalem Affekt und Dissonanzbehandlung korrekten und gattungsangemessenen Umsetzung des Textes sowie schließlich zur Form ganzer Musikstücke (Psalmen, Hymnen, Motetten, Messen, Ricercare), v. a. der Art und Weise nach, in der diese ein vorgegebenes Modell verarbeiten. Pontio ist hier einer der ersten Autoren, der explizite Anweisungen gibt, wie die mehrstimmige Vorlage einer Parodiemesse über die verschiedenen Stimmen, Sätze und Satzteile des Ordinariums aufgeteilt und disponiert wird.

Kommentar • Das Hauptaugenmerk der modernen Rezeption von Pontios *Ragionamento* richtet sich wie so oft auf Aspekte, die hier eigentlich nur nebenbei abgehandelt werden. Als theoriefähig im Sinne der wissenschaftlich-mathematischen Lehrtradition stehen im Zentrum der Abhandlung systematische Untersuchungen zur Proportions- und Intervalllehre, zur Stimmführung und Dissonanzbehandlung, zu den Modi und zur Mensurallehre. Das vierte *Ragionamento* – die Lehre des Komponierens von Kunstmusik – beruht dagegen nicht auf quantifizierbaren Kriterien, sondern auf dem guten Geschmack (dem »*giudicio*«), dem feinen Gehör (den »*purgate orecchie*«) und dem Einfallsreichtum (der »*inventione*«) des Komponisten, nicht auf mathematischen Proportionen, sondern auf einem Sinn für rhythmische und intervallische Ausgewogenheit und Variabilität der Melodie und der Struktur. In seinem Bemühen, auch diese Aspekte des Komponierens in Regeln zu fassen, schießt Pontio wohl über sein Ziel hinaus: Seine vielzitierte Disposition für die Parodiemesse, in der er vorschreibt, dass jeder der fünf Sätze die mehrstimmige Vorlage am Anfang und am Ende in gleicher Weise zu verarbeiten habe, ist ein wohl verbreitetes Modell, aber doch nur eines unter vielen möglichen. Dennoch bleibt bemerkenswert, in welchem Ausmaß er einen solchen Ansatz – mehr als die meisten seiner Zeitgenossen – überhaupt verfolgte. In seinem späteren *Dialogo di musica* sollte er diesen qualitativ-kritischen Ansatz der Musiktheorie noch ausbauen.

Literatur K.-J. Sachs, Musikalische »Struktur« im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontios *Ragionamento di musica* (1588), in: Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance, hrsg. von K. Hortschansky, Kassel 1987, 141–157 • R. E. Murray jun., The Voice of the Composer. Theory and Practice in the Works of Pietro Pontio, Diss. Univ. of North Texas 1989 • K.-J. Sachs, »Theorica e Pratica di Musica« in Pietro Pontios *Dialogo* (Parma, 1595), in: Mth 4, 1989, 127–141 • R. E. Murray jun., The Theorist as Critical Listener. Pietro Pontio's Nine Cause di Varietà, in: Theoria 10, 2003, 19–57

Thomas Schmidt

Henri Pousseur

Methodik

Lebensdaten: 1929–2009

Titel: Zur Methodik

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: die Reihe 3, 1957, 46–88

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 43 S., dt.

Harmonik

Titel: Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik

Erscheinungsort und -jahr: Darmstadt 1987

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 107 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstdruck: L'Apothéose de Rameau. Essai sur la question harmonique, in: Revue d'esthétique 21/2–4, 1968, 105–172 • Nachdruck in: Henri Pousseur. Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale: Écrits (1968–1998), hrsg. von P. Decroupet, Wavre 2009, 21–88

Henri Pousseur studierte ab 1947 am Konservatorium in Lüttich, wo er sich der Gruppe der »Dodécaphonistes Liégeois« anschloss. 1951 begegnete er erstmals Pierre Boulez, 1953 Karlheinz Stockhausen. Seit 1957 unterrichtete er regelmäßig als Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, in den 1960er-Jahren lehrte er auch an der Basler Musikakademie und bei den Kölner Kursen für Neue Musik. 1970 kehrte Pousseur nach Lüttich zurück, wo er ab 1974 das Konservatorium leitete.

Bereits in seiner Analyse der ersten Bagatelle aus Anton Weberns op. 9, die 1955 im zweiten Heft der Zeitschrift *die Reihe* erschien (*Anton Weberns organische Chromatik*), stellte Pousseur eine die Zwölftonreihe transzendierende harmonische Vorstellung in den Vordergrund, die er »die organische Chromatik« taufte. Deren Hauptmerkmal ist eine ständige »Bipolarität«, also die doppelte Einbindung der Mehrheit der Töne in chromatische Beziehungen. Gemäß der Obertonreihe verstärken die höheren Töne im Dreiklang jeweils den Grundton, der als einziger Anziehungspunkt funktioniert; bei komplexeren Intervallen entstehen vielseitigere Polaritäten, welche sich zudem gegenseitig in Spannung halten, sobald ein Ton gleichzeitig in mehreren solchen Intervallverhältnissen zu seiner Umgebung steht. Zwei Jahre später entwickelte er in *Zur Methodik* eine erste Systematik, um anhand von Intervallen der Ganzton- oder Kleinterzklassen die allgegenwärtige Chromatik im Sinne unterscheidbarer Färbungen auszu-differenzieren. Zu Beginn der 1960er-Jahre, im Zuge der Arbeit an seinem musiktheatralischen Werk *Votre Faust*, in dem Zitate aus der gesamten Musikkultur zum Thema Faust eingebunden werden sollten, hob Pousseur die Chromatik als stilistische Konstante auf und räumte somit den

»einfacheren« Intervallen wieder größeren Raum ein. Die in *Votre Faust* und im Orchesterwerk *Couleurs croisées* eingesetzten Kompositionstechniken (inklusive ihrer Vorgeschichte) beschrieb Pousseur in seinem Aufsatz *L'Apothéose de Rameau. Essai sur la question harmonique* (1968), der 1987 in Buchform in deutscher Übersetzung vorgelegt wurde. Diese Schrift kann als Pousseurs eigentliches Credo bezeichnet werden, und die darin enthaltenen Überlegungen blieben für den Rest seines Schaffens verbindlich.

Beide Schriften folgen einem vergleichbaren Aufbau; an die einleitenden Überlegungen, sei es zur Gestaltpsychologie als wesentlicher Wahrnehmungstheorie der Zeit oder zur Entwicklung der seriellen Musik, schließen sich jeweils konkrete Betrachtungen an jüngst abgeschlossenen Kompositionen im Sinne eines Blickes in die Werkstatt an.

Zum Inhalt • Seit Mitte der 1950er-Jahre deutete Pousseur die Möglichkeiten der nachwebernschen Harmonik vor dem Hintergrund der »pythagoreischen Natur der harmonischen Wahrnehmung« (*Harmonik*, S. 8) an. Damit war gemeint, dass jedes Intervall eine gleichsam naturgegebene Identität besitze, der Rechnung zu tragen sei. Im *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* wurde das harmonische Potenzial durch ein Ableitungsverfahren von chromatischen Segmenten sichergestellt, welche durch die Redaktion beim eigentlichen Kompositionsakt mit Blick auf die »besten ›harmonischen Felder‹ [...] und besten ›melodischen Figuren‹« (*Methodik*, S. 52) verteilt wurden. »Alle übrigen Intervalle [wurden] durch Kreuzungen verschiedener Ketten [chromatischer] Grundintervalle hervorgebracht« (*Methodik*, S. 53). In den darauffolgenden *Exercices pour piano* wurde dieses Vorgehen gleichsam umgekehrt, und die »fünf harmonischen Charakterisierungselemente« wurden aufgrund »nicht-chromatischer Intervalle« (*Methodik*, S. 58), insbesondere durch die verschiedenen Vielfachen des Ganztons, definiert, welche zur Sicherung der Multipolarität »chromatisch ›eingeklammert‹« wurden. In »Impromptu« wurde für jedes Feld nur ein einziges »Definitionsintervall« festgelegt, während für die beiden »Variations« ein komplexeres harmonisches Material entworfen wurde, welches sowohl eine primäre als auch eine sekundäre Definition enthält (vgl. *Methodik*, S. 70 f., Bsp. 8 und 9), wobei gerade die erneute Einbeziehung der Quart und Quint sowie der kleinen Terz und großen Sexte, also nicht ganztöniger Intervalle, hervorzuheben ist.

Zu Beginn der 1960er-Jahre empfand Pousseur die Homogenität der seriellen Harmonik als nicht länger aufrechtzuerhaltende Beschränkung und begab sich auf die Suche nach Möglichkeiten, der Vielfalt der »historischen und geographischen Wirklichkeit« (*Harmonik*, S. 2) gerechter zu werden. Insbesondere zwei Funktionen kamen als satztechnische Grundlagen der eigenen Poetik für eine

theoretische Darstellung infrage. Die melodische Funktion definierte Pousseur als »Übergang von einem Punkt zu einem anderen mit all den dazugehörigen Empfindungen größeren oder geringeren Energieverbrauchs und mit den Vorstellungen von Spannung oder Entspannung« (*Harmonik*, S. 6), die harmonische als »Verwandtschaft, Unterordnung, Polarität, Anziehung und Abstoßung und aller Arten anderer Beziehungen zwischen den Klangereignissen« (*Harmonik*, S. 10). Hier spielt insbesondere die Idee von intervallischem bzw. harmonischem »Gewicht« in Anlehnung an die Obertonreihe eine entscheidende Rolle.

Die Vorarbeiten zu *Votre Faust* führten ihn dazu, die beabsichtigten Zitate aus Werken anderer Komponisten nicht »nur als Fremdkörper [...] einzufügen«, sondern seine »eigene harmonische Sprache so lange zu verändern, bis die Zitate sich auf natürliche Weise in sie einbeziehen ließen« (*Harmonik*, S. 22). Das deklarierte ästhetische Ziel war es also, »eine Reihe von Zwischenformen [zu] bilden, die fähig wären, das Ohr davon zu überzeugen, daß die beiden gegensätzlichen Zitate [z. B. von Monteverdi und Webern] demselben allgemeineren Bereich angehören« (ebd.). Die Entwicklung adäquater technischer Verfahrensweisen konkretisierte sich erst allmählich, und zur besseren Nachvollziehbarkeit seiner Intentionen, berichtet Pousseur auch von jenen Stadien seiner Vorarbeiten, insbesondere ausführlichen zwei- und dreitönigen Intervalltabellen (*Harmonik*, S. 23–31), die wegen ihrer Komplexität aber ungeeignet waren, um »das kompositorische Material aus [ihnen] abzuleiten« (*Harmonik*, S. 31). Die anschließend beschriebenen »Zirkelsysteme« (*Harmonik*, S. 31–47) erwiesen sich bereits als deutlich effizienter, um die Absicht einer »Skala gradueller harmonischer Veränderung [...] vom Chromatischen [...] zum Diatonischen hin« (*Harmonik*, S. 33 f.) zu verwirklichen: Während zyklische Verschiebungen innerhalb einer entsprechend den beiden Ganztonleitern aufgefächerten Zwölftonreihe Veränderungen charakteristischer Zellen innerhalb einer weiterhin gewährten Chromatik ergeben, führt die zyklische Verschiebung entlang des Quintenzirkels zu einer »zunehmenden [...] Deckung« (*Harmonik*, S. 35) zwischen den beiden Hexachorden und folglich einer Modifikation der Tonsysteme. Daraus ergab sich die Arbeit mit zwei sich gegeneinander verschiebenden Quintenzirkeln, aus denen »sechs verschiedene harmonische Kombinationen« resultieren, »von extremer Diatonik [...] bis zu größtmöglicher Chromatik im Webernschen Stil« (*Harmonik*, S. 39). Ein weiteres in *Votre Faust* angewandtes Verfahren galt dem Übergang zwischen »vier klar unterschiedenen [sechstönigen] Gestalten« (*Harmonik*, S. 42, Bsp. 17a): chromatischer Skala, Ganztonskala, »Lisztsche[m] Modus« (Folge von jeweils kleiner Sekunde und kleiner Terz) und diatonischer Skala, anhand gemeinsamer Töne.

Für *Couleurs croisées* entwickelte Pousseur Intervallnetze (*Harmonik*, S. 48, »réseaux«, S. 102), zunächst durch vielfache Überlagerung von Quintenzirkeln im diagonalen Abstand der großen Terz (*Harmonik*, S. 48–51). Durch die Einbeziehung der Oktave, also die Berücksichtigung des Registers, als Alternative zum Arbeiten mit Tonhöhenklassen, wurden die Tonnetze dreidimensional (*Harmonik*, S. 56–59). Um das Potenzial beim Wechsel zwischen harmonischen Netzen fassbar zu machen, untersuchte Pousseur unter der Überschrift »Projektionen« Lesarten innerhalb eines zweidimensionalen Netzwerkes nach bestimmten Verläufen, die in vergleichbaren melodischen Konturen resultieren, in ihrer inneren Gestaltung aber harmonisch unterschiedlich ausfallen. Bei der konkreten Ausarbeitung für *Couleurs croisées* ging Pousseur von einer modal/tonalen Matrix auf der Grundlage des »Liedes der schwarzen Freiheitsbewegung ›We shall overcome‹« (*Harmonik*, S. 64) aus, welche durch das Wechseln der drei Koordinaten das Ausgangsmaterial bis hin zu Chromatik in allen Bereichen (Melodik und Harmonik) unterschiedlich verändert. Pousseurs Darstellung gipfelt in der Erläuterung von Gesetzmäßigkeiten zur zusätzlichen melodischen Verzerrungen des Modells (*Harmonik*, S. 70 f.) sowie in der Nennung der sechs harmonischen Felder für die sechs Abschnitte der Komposition (*Harmonik*, S. 72).

Der Aufsatz schließt mit einem Ausblick auf »mikrotonal temperierte Skalen«, insbesondere eine Skala mit 31 Stufen (*Harmonik*, S. 78), sowie dem Verweis auf Überlegungen zu Entsprechungen dieser harmonischen Techniken auf formaler Ebene, welche in seinem Aufsatz *Pour une périodicité généralisée* (1970) ausgeführt wurden.

Kommentar • Insbesondere mit den Intervallnetzen hat Pousseur ein technisches Mittel vorgelegt, welches seinen ästhetischen Intentionen voll gerecht wurde: Entsprechend fand dieses in den folgenden vier Jahrzehnten seiner Komponistenkarriere in abgewandelten Formen immer wieder Verwendung. *Couleurs croisées* steht als künstlerisch gültiger Beweis für den Wert von Pousseurs harmonischer Erweiterung als Beitrag zu einer weiteren Ausdifferenzierung der seriellen Kompositionsmethoden. Als problematisch kann hingegen die Einbeziehung von Zitaten gedeutet werden: zum einen verallgemeinerte sich die Zitattechnik seit den 1970er-Jahren bei vielen Komponisten auch ohne grundsätzliche kompositionstechnische Fundierung, welche Pousseur in *Harmonik* zu formulieren versucht hatte, zum anderen ließ sich Pousseur in seinen eigenen Kompositionen manchmal dazu verleiten, den Zitaten eine derart exponierte Stellung einzuräumen, dass die dahinterstehende harmonische Logik geradezu verdeckt wurde. 1981 legte er mit dem Kammermusikwerk *La Seconde Apothéose de Rameau* ein Werk vor, das neben

anderen Materialien auch die Beispiele aus dem gleichnamigen Aufsatz zu musikalischer Realität werden ließ.

Literatur H. Pousseur, Anton Weberns organische Chromatik, in: die Reihe 2, 1955, 56–65 • Ders., Pour une périodicité généralisée, in: ders., Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Brs. 1970, 239–290 • M. Gonneville, Jenseits der Polemik. Henri Pousseurs ›La Seconde Apothéose de Rameau‹, in: Musik-Texte 98, 2003, 57–71

Pascal Decroupet

Henri Pousseur

Theorie und Praxis

Lebensdaten: 1929–2009

Titel: Theorie und Praxis in der neuesten Musik

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 2, 1959, 15–29

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 15 S., dt.

Quellen/Drucke: Übersetzung: Théorie et pratique dans la musique récente, in: Henri Pousseur. Écrits théoriques 1954–1967, hrsg. von P. Decroupet, Sprimont 2004, 279–294

Musik

Titel: Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung einiger Widersprüche)

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: die Reihe 6, 1960, 71–86
Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 16 S., dt.

Quellen/Drucke: Erstdruck: Forme et pratique musicales, in: Musique expérimentale (= RB 13), 1959, 98–116 • Neudruck in: Henri Pousseur. Écrits théoriques 1954–1967, hrsg. von P. Decroupet, Sprimont 2004, 261–278 • Übersetzung: Forma e pratica musicale [übs. von U. Eco], in: Incontri musicali 3, 1959, 70–91

Périodicité généralisée

Titel: Pour une périodicité généralisée (Zu einer allgemeinen Periodizität)

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: H. Pousseur, Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Brüssel 1970, 239–290

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 52 S., frz.

Quellen/Drucke: Manuskript: deutsche Formulierungen im Wesentlichen nach dem Manuskript für das Musikalische Nachtprogramm des WDR Köln, 24. Juni und 8. Juli 1965 (Kopien im Wortarchiv des WDR und in der Sammlung Henri Pousseur der Paul Sacher Stiftung Basel)

Bereits in den 1950er-Jahren verband Henri Pousseur die für eine Komposition ausgewählten Parameter vorkompositorisch derart, dass die daraus resultierenden Klangcharaktere (z. B. leiser langer Einzelton, Abfolge crescendoender kurzer Akkorde, lang ausgehaltener lauter Akkord) zu einem Netzwerk multiparametrischer Bestimmungen zusammen-

gefügt werden konnten, welches gestattete, die derart individuell ausgeprägten Parametersituationen miteinander in Beziehung zu setzen. Um solche Netzwerke mit ihren speziellen Hierarchien fassbar darzustellen, greift Pousseur, sowohl in seinen Skizzen als auch in seinen Aufsätzen, auf geometrische Figuren wie Pyramide und Würfel zurück. Während er in »Variations I« aus *Exercices pour piano* (1956) verschiedene zunächst einzeln erarbeitete kurze Stücke zu einer übergeordneten Form montierte (siehe Pousseurs *Zur Methodik*, 1957), dienten die Charaktere in *Mobile* für zwei Klaviere der Regelung der Interaktion zwischen den Musikern im Rahmen eines »offenen Werkes« (*Theorie und Praxis* und *Musik*). Ab 1958 entwickelte er allmählich seine Vorstellung von der »allgemeinen Periodik«, deren endgültige Formulierung 1965 im Musikalischen Nachtprogramm des Westdeutschen Rundfunks Köln vorgestellt wurde und 1970 in schriftlicher Form erschien (*Périodicité généralisée*). Eines der zentralen Merkmale von Pousseurs Ansatz besteht darin, dass er seit *Scambi* (1957) nicht nur mit aneinandergereihten charakteristischen Parametersituationen (im Sinne von abgegrenzten Feldern – vgl. Karlheinz Stockhausens *Momentform*, 1963) operierte, sondern gerade den Aspekt des nachvollziehbaren Übergangs von einer in eine nächste Situation zum Inhalt des Komponierens machte.

Pousseurs Formüberlegungen sind stets in allgemeinere Reflexionen eingebunden, seien es seine Reaktion auf die Kritik des Linguisten Nicolas Ruwet (*Musik*, S. 76) oder Fragen zur aktuellen musikalischen Praxis im Vergleich zur herkömmlichen. Während alle praktischen Überlegungen aus den beiden früheren Aufsätzen an *Mobile* für zwei Klaviere gebunden sind, lässt sich im Aufsatz zur Periodik lediglich die in Beispiel 13 (*Périodicité généralisée*, S. 259) erläuterte Systematik direkt auf Kompositionen Pousseurs beziehen.

Zum Inhalt • Während in *Theorie und Praxis* Form vor dem Hintergrund des Verhältnisses zwischen Komponisten und Interpreten verhandelt wird und die Darstellung in einer Erläuterung der verschiedenen Interaktionen zwischen den beiden Pianisten in *Mobile* gipfelt (*Theorie und Praxis*, S. 26 f.), erklärt Pousseur anhand des IX. Abschnitts von *Mobile* in *Musik, Form und Praxis* erstmals die Grundlagen seiner »Wellentheorie« in Bezug auf die musikalische Form (*Musik*, S. 84 f.). In besagtem Abschnitt IX werden fünf Parameter (Höhe, Dynamik, Geschwindigkeit, Zahl der Noten pro Anschlag [Dichte] und Morphologie [Anschlagsart und Pedal]) derart miteinander kombiniert, dass sich daraus zehn Charaktere (z. B. tiefe Einzelakkorde im Forte und Staccato, schnelle Notengruppen in hohem Register im Forte mit Pedal) ergeben, die über die jeweils neun Gruppen jedes Klavierparts verteilt werden (acht zwischen beiden Klavieren gemeinsam, jeweils eine nur

in einem Klavier, dafür aber in zentraler Position; *Musik*, S. 83). »Der aus den verschiedenen Parameterpositionen resultierende Begriff der *Totalenergie*« zeigt sozusagen die Wertigkeit der einzelnen Charaktere an; die Variation beim Übergang von einem Charakter zum nächsten bestimmt den »*Informationsgrad* dieser verschiedenen Transformationstypen«, welche Pousseur anhand der »Wellentheorie« zu beschreiben sucht (*Musik*, S. 84). Bei »gleichmäßiger Schwankung der beiden Extreme« spricht Pousseur von einer »*Amplitudenmodulation*«; falls »die Längen [...] verschiedener [überlagerter] Wellen variieren«, von »*Frequenzmodulation*«; die Art der Modifikation (kontinuierlich oder plötzlich, regelmäßig oder unregelmäßig) resultiert neben der Wellenform in »*Spektral- oder Phasenmodulation*« (*Musik*, S. 84), während für die Bestimmung der Verhältnisse zwischen Wellen in unterschiedlichen Parametern die Aspekte »*Phasenkokinzidenz*« bzw. »*Phasenunterschied*« (d.h. Phasenverschiebung) von Bedeutung sind (*Musik*, S. 84 f.). Allgemein schlussfolgert Pousseur zur Analyse-methode, dass, »mit genügend Scharfsinn praktiziert, [...] sie genauestens die Realitäten der Wahrnehmung protokollieren« könne (*Musik*, S. 85), wodurch in der seriellen Musik die Aufmerksamkeit von der Produktion der Klangmaterialien hin zur Auffassung der Form durch den Hörer verschoben wird.

In *Pour une périodicité généralisée* wird diese Theorie ausgearbeitet und verfeinert. Der Rahmen für die Untersuchung ist klar abgesteckt: eine Reflexion über die Weiterentwicklung der seriellen Musik. Einleitend fordert Pousseur, dass die Form durch Einbeziehung eines hohen Grades von Unregelmäßigkeit (Aperiodizität) gerade den ästhetischen Zielen von Geschmeidigkeit (»*souplesse*«) und Unvorhersehbarkeit (»*imprévisibilité*«) dienen solle (*Périodicité généralisée*, S. 241). Und schlussfolgernd hält er fest, dass die Darstellungsmethode mittels der Periodik gerade jenen Ansatz stringent zu Ende führe, unterschiedlich wirkende Erscheinungen auf einen qualitativen gemeinsamen Nenner beziehen zu können, der sowohl wirklichkeitsnah (also wahrnehmungsorientiert) als auch synthetisch (also die Einzelparameter in höhere Ordnungen verbindend) sei. In diesem Sinne sei die allgemeine Periodik die »logische Weiterentwicklung« (»*développement logique*«) des Reihendenkens, jenes Projektes einer »extremen Variation, Differenzierung und Vervielfältigung« (*Périodicité généralisée*, S. 288). Um diese Bereicherung des Seriellen zu bewerkstelligen, fordert Pousseur, »wieder mehr Bemerkenswertes, Unterscheidbares ins Spiel zu setzen« (»*remise en jeu de choses plus distinctes, plus remarquable*«, *Périodicité généralisée*, S. 244; in der Schlussfolgerung spricht er von »Einfachem« und »Definiertem«, *Périodicité généralisée*, S. 288). Dies geht für ihn logisch

einher mit der Feststellung, dass sich jede Veränderung in einem »*endlichen Raum*« von Alternativvarianten vollziehe (*Périodicité généralisée*, S. 244). Daraus leitet er die »Allgemeingültigkeit der periodischen Veränderungsformen« (»*universalité des formes oscillatoires*«, *Périodicité généralisée*, S. 246) ab, die es gelte, auch »auf verschiedene Stufen der musikalischen Formartikulation« anzuwenden (*Périodicité généralisée*, S. 247).

Seine Ausführungen zur eigentlichen Theorie beginnt Pousseur mit einer Darstellung der akustischen Grundlagen hinsichtlich Wellenlänge, Wellenbreite, Wellenform sowie Wellenphase (*Périodicité généralisée*, S. 247–271). Dieser mit speziell für den Aufsatz erfundenen Beispielen durchsetzte Abschnitt gibt unmittelbar Einblick in die Übertragungsmöglichkeiten des akustischen Wissens auf musikalische Sachverhalte, die vom Klangmaterial (der Schwingung) bis hin zu formalen Zusammenhängen (z. B. der Hüllkurve einer Dichteveränderung im Bereich der Instrumentation) reichen. Speziell hebt Pousseur den »komplexen Vektorenraum« (»*espace vectoriel plus complexe*«, *Périodicité généralisée*, S. 258) hervor, in dem sich der Komponist orientiert, sobald er mehrere Parameter miteinander verbindet und sich innerhalb dieses Netzwerkes bewegt. Hier erscheint denn auch der »morphologische Würfel« (*Périodicité généralisée*, S. 259, Bsp. 13), der in Pousseurs Skizzen seit *Rimes* (1958/59) und wieder in *Caractères* (1961) begegnet. In der Tat verbindet Pousseur hier drei Parameter (vertikale Dichte, horizontale Dichte und Klangdauer) zu je zwei Extrempositionen systematisch miteinander: Deren umfassende Kombinatorik ergibt acht morphologische Charaktersituationen ($2 \times 2 \times 2$), weshalb ihm der Würfel als Darstellungsform geeignet erschien. Daran schließen sich detaillierte Betrachtungen zum Fragenkomplex der *Modulationen* an, wobei der Fokus auf die »Beziehungen zwischen verschiedenen Strukturstufen, zwischen verschiedenen Maßstabsebenen des Wellenbildes« (*Périodicité généralisée*, S. 271) gerichtet erscheint. Hierbei unterscheidet Pousseur Amplitudenmodulation, Frequenzmodulation und Phasenmodulation (*Périodicité généralisée*, S. 271–280).

Allgemein bleibt er der Gestaltpsychologie verbunden und stellt die Wahrnehmung sowie deren Suche nach den einfachsten Lösungen in den Vordergrund. Dies erfordert aber, dass innerhalb des multiparametrischen Netzwerkes die eine oder andere Variable für eine bestimmte Dauer stillstehe, sodass sich ein gewisser Grad an Wiederholung einstellen könne, der erforderlich ist, um eine »Vergleichsbasis« (»*base de comparaison très souhaitable*«) zu gewährleisten (*Périodicité généralisée*, S. 280). Daraus leitet er abschließend die Forderung nach »*Figuren* [ab], die sich deutlich von ihrem Hintergrund abheben und die aus der

integrierten und funktionellen Artikulation ihrer Teile erwachsen« (*Périodicité généralisée*, S. 287).

Kommentar • Pousseurs *Périodicité généralisée* ist neben Stockhausens *Momentform* (1963) und Pierre Schaeffers Typomorphologie der Klänge (in *Traité des objets musicaux*, Paris 1966) eine jener allgemeinen Theorien der 1960er-Jahre, welche bezeichnend sind für die damalige Forscherhaltung der Komponisten. Aus diesem Grunde verwendete Pousseur sie nicht nur zu kompositorischen Zwecken, sondern auch als analytisches Instrument bei der Betrachtung von Werken anderer Komponisten. (Pousseur selbst hat eine entsprechende Analyse zu Stockhausens *Zeitmaße* vorgelegt [in: Pousseur 1997], aber auch die Beziehungen zwischen den von den Interpreten zu bestimmenden Sektionen in Earle Browns *Available Forms I* können mit diesem Instrument konkreter beschrieben werden.) Die Theorie selbst ist an die Gedankenwelt des analogen elektronischen Studios gebunden, an Klangveränderungsprozesse, die sich an ihrer globalen Außenerscheinung, mithin an den an der Oberfläche wahrnehmbaren Transformationen zwischen Klangcharakteren verfolgen lassen. Die Wechselwirkung zwischen Formebene und Materialebene ist offensichtlich, wenngleich weitgehend nur metaphorisch, denn die Materialverarbeitungsbzw. -behandlungstechniken waren für die Herstellung eines sinnfälligen Formverlaufs von größerer Bedeutung als die elementare Materialproduktion (welche eine essenzielle Grundvoraussetzung für die frühe serielle Musik gewesen war). Die »allgemeine Periodik« ist also sowohl eine Weiterentwicklung der seriellen Verfahren als auch eine sie transgredierende Vorgehensweise, welche die Materialbestimmungen im Sinne von resultierenden Klangcharakteren als Grundlage der Formwahrnehmung neu definiert.

Literatur H. Pousseur, Zur Methodik, in: die Reihe 3, 1957, 46–88 • K. Stockhausen, Momentform. Neue Beziehungen zwischen Ausführungsdauer, Werkdauer und Moment, in: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von D. Schnebel, K. 1963, 189–210 • P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, P. 1966 • H. Pousseur, *Musiques croisées*, P. 1997 • P. Decroupet, Vers une théorie générale. Henri Pousseurs »Allgemeine Periodik« in Theorie und Praxis, in: MusikTexte 98, 2003, 31–43

Pascal Decroupet

Michael Praetorius

Syntagma Musicum III (Schriftensammlung über Musik)

Lebensdaten: 1572–1621

Titel: Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius. Darinnen 1. Die Bedeutung, wie auch Abtheil- und Beschreibung fast aller Nahmen, der Italianischen, Frantzösischen, Eng-

lischen und jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge: Alß, Concerten, Moteten, Madrigalien, Canzonen, etc. 2. Was im singen, bey den Noten und Tactu, Modis vnd Transpositione, Partibus seu Vocibus und unterschiedenen Choris, Auch bey den Unisonis und Octavis zu observiren: 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici, als: Ripieno; Ritornello, forte, pian: presto, lento: Capella; Palchetto, und viel andere mehr, zu verstehen und zu gebrauchen: Die Instrumenta Musicalia zu unterscheiden, Abzuthellen, und füglich zu nennen: Der General-Bass zu gebrauchen: Ein Concert mit Instrument- und Menschen Stimmen auff unterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen: Und junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art und Manier im singen zu gewöhnen seyn. Sampt angehendem außfürlichem Register

Erscheinungsort und -jahr: Wolfenbüttel 1619

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [14], 260 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstausgabe: Wolfenbüttel 1618 • Nachdruck: Syntagma musicum, Bd. 3, hrsg. von A. Forchert, Kassel 2001 [der maßgeblichen 2. Aufl. von 1619] • Edition: Syntagma Musicum, Bd. 3 (1619). Eine wissenschaftlich-kritische Onlineedition, hrsg. von C. Guillotel-Nothmann, in: TMG • Digitalisat: WDB

Praetorius' *Syntagma Musicum III* ist der letzte Teil seines monumentalen, dreibändig überlieferten musiktheoretischen Spätwerks. Die Quelle ist von kaum überschätzbarem Wert, begegnen sich doch in ihr deutsche und italienische, protestantische und katholische, kirchliche und höfische, traditionsorientierte und progressive Anschauungen zur Musikkultur, Aufführungspraxis, Kompositionslehre und Musiktheorie in der Zeit unmittelbar vor dem Dreißigjährigen Krieg.

Bezeichnenderweise verfasst Praetorius diesen Band nicht auf Latein, sondern auf Deutsch und übersetzt, anders als z. B. Heinrich Baryphon, ebenfalls die italienischen Autoren in diese Sprache. Damit richtet sich das Werk nicht nur an Gelehrte, sondern auch an Praktiker – Amateure, Interpreten, Instrumentenmacher und Schüler. Es zeichnet sich aus durch drei wesentliche Merkmale: das Streben nach einer klar strukturierten Anlage, die Rezeption einer immensen Anzahl von z. T. im damaligen deutschsprachigen Raum unbekannten Kompositionen und theoretischen Schriften und, damit einhergehend, eine Fülle an neuen sowohl spekulativen als auch praxisorientierten Informationen.

Zum Inhalt • Das *Syntagma Musicum III* ist in drei Bücher gegliedert, von welchen sich das erste, »Asmatologia«, mit der Benennung und Beschreibung von musikalischen Gattungen befasst, das zweite, »Technologia«, wesentlichen (notations-)technischen Fragen der Musik gewidmet ist und das letzte, »Cheiragogia«, sich mit Anweisungen zur musikalischen Terminologie und zur Aufführungspraxis beschäftigt.

Die in den zwölf Kapiteln des ersten Buches besprochenen musikalischen Gattungen werden hierarchisch zu-

einander in Bezug gesetzt und in Gattungen mit (Kap. 2–7) und ohne (Kap. 8–12) Text eingeteilt. Die 18 angeführten Vokalgattungen gliedern sich in Werke mit geistlichem bzw. erstem (z. B. Motette) und weltlichem bzw. leichtem Text, die ihrerseits weiter differenziert werden gemäß Textgattung, u. a. Lyrik (z. B. Madrigal) oder Prosa (z. B. Aria), und Gebrauch, u. a. Gassenhauer (z. B. Serenata), Einlage bei szenischer Musik (z. B. Balletto) oder Arbeits- und Trinklied (z. B. Giardiniero). Die 14 Instrumentalgattungen ohne Text werden ihrerseits in Praeludien und Tanzmusik geteilt. Bezeichnenderweise zählen zu den ersten nicht nur Werke mit Introduktionscharakter (z. B. Intrada), sondern auch Stücke »für sich selbst« (S. 2; z. B. Fantasia, Sonata). In der zweiten Gruppe werden Gattungen mit festgelegtem (z. B. Passamezzo) und mit freiem Schrittmuster (z. B. Allemande) einander gegenübergestellt.

Die Anweisungen zur allgemeinen Musiklehre im zweiten Buch decken sich mit den Themenfeldern der *musica practica*, behandeln einerseits jedoch die traditionellen Inhalte nicht erschöpfend und gehen andererseits z. T. erheblich über diese hinaus. Der erste Teil beschäftigt sich in acht Kapiteln mit *Termini technici* zur Einstimmigkeit. Dabei wird die Notation behandelt unter den Aspekten der Ligaturen und rhythmischen Proportionen (Kap. 1–2), der Akzidenzien (Kap. 3) sowie der aufführungspraktischen Notationshilfen (Kap. 4–5). Die Darstellung der Moduslehre (Kap. 6) erfolgt anhand von Schemata und Tabellen unter Berücksichtigung von Ambitus, authentischer und plagaler Variante, Transposition und Differenzierung zwischen glareanischer Zählung (1. d authentisch, 2. d plagal, 3. e authentisch, 4. e plagal, [...] 12. c plagal) und zarlinischer Zählung (1. c authentisch, 2. c plagal, 3. d authentisch, 4. d plagal, [...] 12. a plagal). Ausführungen zum »tactus« gehen auf Temposchwankungen und Temposignaturen ein, die anhand von Literaturbeispielen belegt werden (Kap. 7–8). Der zweite Teil des Buches befasst sich in vier Kapiteln mit Aspekten des Tonsystems und der Notation in der Mehrstimmigkeit. Praetorius behandelt Transpositionen der Kirchentonarten (bis zu drei $\flat$ und zwei $\sharp$), wobei bezeichnenderweise das $\sharp$ als Signatur angesehen wird (Kap. 9). Die Folgekapitel geben Anweisungen zur Nummerierung von Stimmen und Chören sowie zu Aufführungsdauern (Kap. 10–11). Zuletzt wird die Frage der Unisono- und Oktavverdopplungen in großen Besetzungen thematisiert und mit Verweis auf Giovanni Maria Artusi sowie durch den prägnanten Spruch »Quando una vox cantat, altera sonat« (»wenn eine Stimme singt, klingt die andere mit«; S. 95) z. T. legitimiert (Kap. 12).

Ging das erste Buch auf die musikalischen Gattungen ein, so befasst sich das letzte und umfangreichste mit den aufführungspraktischen Gegebenheiten. Kapitel 1–3 lie-

fern Begriffserklärungen zu Dynamik- und Tempobezeichnungen (z. B. »Fortè«, »Pian«), formalen Abschnitten (z. B. »Ritornello«), Stimmen und Stimmlagen (z. B. »Barytonus«) sowie Instrumental- und Vokalgruppen (z. B. »Capella fidicina«). Kapitel 4–5 sind den Instrumenten gewidmet, ihren italienischen Benennungen und ihrer Einteilung in Fundament- und Ornamentinstrumente. Die Generalbasspraxis wird im Anschluss (Kap. 6) unter Bezug auf Agostino Agazzari, Berardo Strozzi und Lodovico Viadana nach folgenden Aspekten behandelt: Sinn und Zweck des Basso continuo, Anforderungen an die Instrumentalisten, Generalbassbezeichnung und Ausführung im Hinblick auf harmonisch-kontrapunktische Satzdicke, Lage der Kadenz, Gebrauch von Dissonanzen, Imitation, Ornamentik und Besetzung. Die Folgekapitel liefern den wohl umfassendsten theoretischen Beleg für die Kombinationspraxis von Stimmen und Instrumenten während der Spätrenaissance und des Frühbarocks. Praetorius geht von fremden mehrchörigen Vokalkompositionen aus, u. a. von Orlando di Lasso, Claudio Merulo, Giacches de Wert, Giovanni Gabrieli und Hans Leo Haßler (Kap. 7), und schildert in einem zweiten Schritt die zahlreichen Besetzungs- und Dispositionsmöglichkeiten in zwölf Arten anhand von eigenen Kompositionen, insbesondere der *Polyhymnia Caduceatrix* (Kap. 8). Bezeichnenderweise fokussieren die im Geiste eines Varietas-Ideals stehenden Beschreibungen zum Einrichten und Anordnen dabei jedoch hauptsächlich auf praktische Gesichtspunkte – Ambitus, Dynamik, Spielbarkeit –, ohne die möglichen kompositorischen, rhetorischen oder symbolischen Beweggründe ausführlich darzulegen. Das letzte Kapitel (Kap. 9) vermittelt die italienische Gesangs- und Ornamentationslehre gemäß Giovanni Battista Bovicelli und Giulio Caccini.

Die hier herangezogene, weitaus stärker verbreitete zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten durch Textkorrekturen bzw. -änderungen (u. a. Titelei, Dedikation, Grußadresse, Inhaltverzeichnis) sowie durch die Ergänzung von Personenindex, Sachindex und Korrekturliste. Die 51 im Personenindex angeführten Autoritäten vermitteln jedoch nur ein vages Bild von den ca. 200 Namen – darunter Komponisten und Theoretiker, aber auch Götter, mythologische und biblische Gestalten, Philosophen, Rhetoriker, humanistische Gelehrte, Dichter und Theologen –, die im Werk Erwähnung finden.

Kommentar • Praetorius war als Musiker und Musiktheoretiker weitgehend Autodidakt und hat – ungeachtet seiner humanistischen Ausbildung an Lateinschule und Universität – nicht in die Lehre eines namhaften Meisters gehen können. Seine Schrift zeugt mithin von einer charakteristischen Ambivalenz zwischen akademischer Reflexion und Vulgarisierung. Sie ist geprägt von einem Willen zum

Systematisieren, Klassifizieren, Definieren und Kategorisieren, der zum einen das eigene Klärungsbedürfnis des Autors widerspiegeln mag, zum anderen den Versuch darstellt, Ordnung in einer Welt zu schaffen, die starkem Wandel unterlag – nicht nur aus politischer und wissenschaftlicher, sondern auch aus musikalisch-künstlerischer Perspektive. Die vordergründige Kohärenz, die durch die barocken Taxonomien, d.h. die Einteilung in Kategorien und Klassen, entsteht, leidet jedoch zeitweilig an Systemzwängen und verbirgt dann nur mit Mühe die Heterogenität des Stoffes, der im Spannungsfeld zwischen Renaissance-tradition und barocker Mannigfaltigkeit steht.

Eben dieses Spannungsverhältnis ist entscheidend für das Verständnis des *Syntagma Musicum III*. Auf der einen Seite steht es tief verwurzelt in der lutherischen Kantorei-tradition. Auf der anderen zeugt es von einer überraschend großen Aufgeschlossenheit für neue, insbesondere italienische Einflüsse. Dabei ist die Kenntnis der jüngeren italienischen Musik und Theorie umso bemerkenswerter, da Praetorius sich selbst nie südlich der Alpen aufhielt. Die Rezeption erfolgt ausschließlich über das Studium der musikalischen und theoretischen Werke sowie über den Kontakt zum Dresdner Hof, zu Heinrich Schütz und zu den italienischen Musikern der Kapelle. Dem Werk kommt somit nicht nur die Rolle eines Hauptvermittlers der italienischen Theorie und Praxis der Spätrenaissance und des Frühbarocks zu. Es trägt auch bei zu deren Assimilation aus der Perspektive der *Musica-poetica*-Tradition, gibt Aufschluss über Aufführungsvorlieben im deutschsprachigen Raum und bereitet den Weg für neue inhaltliche Orientierungen – etwa zum Stil –, die sich in den Folgejahrzehnten erst entfalten werden.

Die reiche Rezeption des *Syntagma Musicum III* steht außer Frage. Sowohl dessen Inhalte, bspw. zur Gesangslehre, als auch dessen formale Ansätze, insbesondere zur musikalischen Terminologie, fallen im 17. und 18. Jahrhundert u. a. bei Christoph Demantius, Johann Crüger, Wolfgang Caspar Printz, Andreas Werckmeister, Johann Gottfried Walther bis hin zu Johann Mattheson auf fruchtbaren Boden. Die Bedeutung des Werkes liegt dennoch nicht so sehr in seinem Einfluss auf die Musiktheorie der Folgezeit – dieser wurde durch den Dreißigjährigen Krieg und die rasche Entwicklung der musikalischen Sprache geschmälert – als in dem Erkenntnisgewinn, den es der jetzigen Nachwelt liefert.

Literatur W. Gurlitt, Michael Praetorius (Creuzbergensis). Sein Leben und seine Werke, Lpz. 1915 [Nachdruck: WfbL 2008] • L. U. Abraham, Der Generalbass im Schaffen des Michael Praetorius, Bln. 1961 • C. Dahlhaus, Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius, in: Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas: Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Haensel,

WfbL 1978, 7–14 • S. Vogelsänger, Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke, Aachen 1987 • G. Paide, Tactus, tempo, and Praetorius, in: Five Centuries of Choral Music. Essays in Honor of Howard Swan, hrsg. von G. Paine, Stuyvesant 1988, 167–215 • N. Meeüs, Mode, ton, classes hexacordales, transposition, in: Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Kgr.Ber. Trient 1991, hrsg. von R. Dalmonte und M. Baroni, Trient 1992, 221–236 • A. Forchert, Art. Praetorius, Michael, in: MGG2P 13 (2005), 884–892 • W. Blankenburg und C. Gottwald, Art. Praetorius, Michael, in: Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Christophe Guillotel-Nothmann

Joseph Preindl Wiener-Tonschule

Lebensdaten: 1756–1823

Titel: Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert von Joseph Preindl, weil. Capellmeister an der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan und der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter in Wien. Geordnet und herausgeben von Ignaz Ritter von Seyfried

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1827

Textart, Umfang, Sprache: Buch, zwei Tle. in einem Bd. (176, 148 S.), dt.

Quellen / Drucke: Autographie: A-Wn, Mus. Hs. 5072/1–3 [3 Notenhefte] • A-Wn, Mus. Hs. 5119 [Druckvorlage] • Nachdruck: Wien 21832 • Digitalisate: Druckvorlage und Autographie: ÖNB; Erstdruck: BSB

Nach den Maßstäben heutiger Editionstätigkeit kann die *Wiener-Tonschule* nicht als das Werk Joseph Preindls gelten. Preindl, Schüler Johann Georg Albrechtsbergers, der seinem Lehrer auf den Posten des Domkapellmeisters an St. Stephan in Wien nachgefolgt war, hinterließ bei seinem Tod 1823 nur ein Manuskript, das Ignaz von Seyfried zum Erstellen der Druckvorlage diente. Es besteht aus drei teils nachträglich gebundenen Notenheften, die ausschließlich Kontrapunktübungen enthalten. Erklärende Wortzusätze sind in größerem Maße nur zu Beginn des ersten Hefts vorhanden, das anfangs den Eindruck einer Reinschrift macht, welche aber nach wenigen Seiten abbricht. Der Lehrgang setzt daraufhin inhaltlich identisch, aber in großzügigerer Schrift erneut an, weicht bei den Beispielen jedoch zunehmend ab und geht schließlich in den Duktus eines Entwurfes über. Die beiden übrigen Hefte sind eine lose und nahezu unkommentierte Beispielsammlung, wozu sich eine mindere Papier- und Rastrierungsqualität gesellt. Ein vorn im ersten Heft eingeklebttes Blatt von der Hand Tobias Haslingers, des Verlegers der Erstausgabe, mit der Notiz »Preindls Original Man[uskript] zur Wiener-Tonschule« macht es unwahrscheinlich, dass Teile des Auto-

graphs verloren gegangen sind. Zudem versetzte Seyfried die zur allgemeinen Musiklehre gehörenden Präliminarien vom Anfang der vermutlichen Reinschrift an den Beginn der Generalbass-Schule. So muss gerade für diesen interessanteren Teil der Wiener-Tonschule die alleinige Urheberschaft Seyfrieds angenommen werden.

Die hohe Anzahl der Beispiele und ihre unsystematische Anordnung (z. B. der sprunghafte Wechsel zwischen Stimmenzahl, Gattungen und Aufgabenstellungen) sowie der frühe Abbruch der vermutlichen Reinschrift machten es für Seyfried nötig, auch im Kontrapunktteil eine Auswahl zu treffen und eine eigene Gliederung zu entwerfen. Dabei reduzierte Seyfried nicht nur die Anzahl der Beispiele pro Übungseinheit, wobei er vorzugsweise Sätze in den Kirchentönen eliminierte, sondern fügte auch neue ein, die sich dem Manuskript Preindls nicht zuordnen lassen.

Einen direkten Hinweis auf die Problematik der Edition gibt der Titel. Nichts spricht dafür, dass er auf Preindl selbst zurückgeht. Dadurch, dass mit der Bezeichnung *Wiener-Tonschule* der Akzent nicht auf die individuelle Lehre eines Einzelnen gelegt wird, sondern auf die Gesamtheit der im Wien der Zeit gültigen Verfahrensweisen in der Komposition, wird die Frage nach der genauen Urheberschaft als unmaßgeblich zurückgewiesen. Im Kontext der Auseinandersetzung zwischen den sogenannten Orthodoxen und Naturalisten im Wien des Biedermeiers (vgl. Thomson 1978) kommt dem Ganzen zudem eine politische Dimension zu. Der Anklang an die Schriften des wirkungsmächtigsten Musiktheoretikers um 1800, Georg Joseph Vogler (*Kurpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778), dürfte kaum zufällig sein: Der vermeintlich rationalistischen Spekulation wird der sichere Boden des praxisbezogenen Generalbasses gegenübergestellt. (In dieses Konzept fügen sich die beiden übrigen Editionsprojekte Seyfrieds ein: die 1825 besorgte Werkausgabe der theoretischen Schriften Albrechtsbergers sowie die 1832 edierten Kompositionsstudien Ludwig van Beethovens.)

Dass die *Wiener-Tonschule* im Originalmanuskript ausschließlich eine Kontrapunktlehre ist, überrascht nicht: Kontrapunkt- und Kompositionslehre gelten (zumindest in der deutschsprachigen Tradition jener Zeit) als Synonyme, Kenntnisse im Generalbass hingegen nur als notwendige Propädeutik. So fehlt bereits in Albrechtsbergers theoretischem Hauptwerk, der *Anweisung zur Composition* (Leipzig 1790), eine explizite Generalbasslehre. Diese wird ein Jahr später gesondert als *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Wien 1791) nachgereicht. Es gibt keinen Hinweis, dass Preindl hier eine andere Auffassung gehabt hätte als sein Lehrer. Wohl aber könnte Seyfried die Zeichen der Zeit erkannt und durch die Kreierung

der *Wiener-Tonschule* den Versuch gemacht haben, der herkömmlichen kontrapunktischen Kompositionslehre eine Harmonielehre im Geiste des Generalbasses voranzustellen.

Zum Inhalt • Im Anschluss an eine Definition des Generalbasses, der Darstellung der Intervall- und Skalenlehre, einschließlich der Kirchentöne, der chromatischen Tonleiter (die Emanuel Aloys Förster in seiner *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig und Wien 1805, noch als inexistent angesehen hatte) und einer diatonisch-chromatischen enharmonischen Tonleiter, in der alle chromatischen Zwischenschritte zusätzlich mit ihrer enharmonischen Variante angegeben sind (*c-cis-des-d* usw.), folgt die Akkordsystematik (Tl. 1, S. 20 ff.), welche sich nicht von derjenigen gängiger Wiener Generalbasslehren der Zeit von Förster und anderen unterscheidet: Nach Einführung der beiden Stammakkorde (Dreiklang und Dominantseptakkord) folgen deren Versetzungen, bevor sich ungewöhnlichere Bildungen wie übermäßiger und verminderter Dreiklang anschließen. Im Kapitel »Von den allgemein üblichen Kunstausdrücken« (Tl. 1, S. 30 ff.) werden Begriffe wie Tonika, Dominante und Medianten eingeführt und die wichtigsten Figuren der Stimmführung wie Vorhalt, Durchgang, Nebennote, Antizipation und die Bewegungsarten erläutert. Bei der Besprechung der Bezifferungen (Tl. 1, S. 36 ff.) gelangt Seyfried vom Quintsextakkord bis zu den Nonenakkorden einschließlich ihrer Verwechslungen. Einer tabellarischen Übersicht mit den gebräuchlichen Siglen folgen Übungsbeispiele für alle gängigen Griffe in verschiedenen Moll- und Dur-Tonarten. Hierbei entstehen vorzugsweise sequenzierende Fortschreitungen, da der Gebrauch der Akkorde auf verschiedenen Tonstufen erlernt werden soll. Explizit sind Sequenzen hingegen (von wenigen Ausnahmen abgesehen) nicht Thema der Wiener Generalbasslehren jener Zeit – ganz anders als in der neapolitanischen Partimento-Tradition. Nur bei Handreichungen, die der Organistenpraxis verpflichtet sind, wird die Zurückhaltung bei der ausdrücklichen Darstellung von Sequenzen aufgegeben. In der *Wiener-Tonschule* geschieht dies durch Muster für »Kurze Vorspiele« (Tl. 1, S. 106 ff.). Dabei ist die Tradition der Intonationen unverkennbar.

Die starke Verbundenheit mit der Wiener Generalbasslehre der Zeit zeigt das zentrale Kapitel »Von dem Sitze der Accorde« (Tl. 1, S. 120 ff.), in dem nicht nur Akkordformen präsentiert werden, sondern im Hinblick auf die (erweiterte) Oktavregel auch deren tonartlicher Bezug dargestellt wird. Die Zuordnung von Akkordtyp und Basstufe böte Anknüpfungspunkte für die Modulationslehre, die Seyfried allerdings nur in drei Beispielen nutzt (Tl. 1, S. 172 unten und S. 173 oben), ohne das Verfahren explizit zu machen: Anders als Förster in seiner *Anleitung* und Joseph

Drechsler (*Harmonie und Generalbaß-Lehre*, Wien [1816]) verzichtet auf Seyfried auf Bassstufenbezeichnungen.

Das Schlusskapitel des Generalbassteils ist mit »Vom Präambulieren« (Tl. 1, S. 156 ff.) überschrieben und lässt umfangreichere Probestücke erwarten. Präsentiert wird aber nur ein knappes Einführungsbeispiel, das die Haupttonart C-Dur kaum verlässt. Der Rest des Kapitels ist der Modulationslehre vorbehalten. Prinzipiell folgt Seyfried dabei der von Albrechtsberger und Drechsler her bekannten Unterscheidung zwischen gewöhnlichen und »überraschenden Modulationen«, wobei letztere mit dem sogenannten »enharmonischen Akkord« (Förster [1805] und Drechsler, *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniss des Contrapunctes phantasiren oder präludiren zu können*, Wien [1834]) – gemeint ist der verminderte Septakkord – bewerkstelligt werden. Während sich die Darstellungen im zweiten Falle ähneln, springt die Mechanik ins Auge, mit der in der *Wiener-Tonschule* die Ausweichungen vollzogen werden. Zeichnen sich die Beispiele Albrechtsbergers durch eine starke Tendenz zur individuellen Gestaltung aus (vgl. Nbsp. 1a), so überwindet Seyfried – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die tonartlichen Distanzen nur mit sekundweise steigenden Quintfällen, die in ihrer Fixierung auf das verwendete harmonisch-kontrapunktische Gerippe allen Werkcharakters entkleidet sind (vgl. Nbsp. 1b).



Nbsp. 1a: J. G. Albrechtsberger, »Nach den Sekunden«: »2) übermäßige«, *Inganni per l'organo o pianoforte*, Wien ca. 1806, S. 2



Nbsp. 1b: J. Preindl, »§18. Vom Präambulieren«: »von C-Dur nach H-Dur«, *Wiener Tonschule*, Wien 1827, 1. Teil, S. 158

Tonartwechsel ergeben sich durch das Hinzufügen oder Eliminieren von Versetzungszeichen. Eine jegliche Sequenz wird so lange verfolgt, bis die Vorzeichen der Zieltonart vollständig eingeführt sind. Insofern bleiben die Beispiele, obwohl häufig entfernte Tonarten angegangen werden, dem Denken im Quintenzirkel verhaftet (vgl. Nbsp. 1b).

Der 2. Teil – die »Anleitung zum Contrapuncte« – orientiert sich zunächst an der Gattungslehre nach Johann

Joseph Fux. Nach den Zwischenkapiteln über Imitation und Kanon geht Seyfried zur Fuge über (Tl. 2, S. 65 ff.). Hier finden sich einige der komplexeren Beispiele aus Preindls Sammlung mit Fugen über zwei und drei Themen sowie eine »Fuga con Chorale« (wenn auch teils in veränderter Reihenfolge) wieder. Alle Sätze unter Verwendung von Krebs und Umkehrung scheinen wiederum auf Seyfried zurückzugehen. Die rudimentären Ausführungen Preindls zum doppelten Kontrapunkt hat Seyfried gemäß Heinrich Christoph Kochs Systematik (*Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. 1802 und *Kurzegefaßtes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807) mit Beispielen in der Sekunde bis in die Dezimenquinte aufgefüllt. Den Abschluss des Buches bildet eine lose Sammlung weiterer Beispiele, darunter auch ein Satz im vierfachen Kontrapunkt mit verschiedenen Verwechslungen.

Kommentar • Die *Wiener-Tonschule* ist zumeist nur Gegenstand summarischer Überblicksdarstellungen zur (Wiener) Generalbasslehre des 19. Jahrhunderts (vgl. Thomson 1978). Die bislang einzige dezidierte Untersuchung (Dineen 2002) krankt, wie Chapman (2008) treffend anmerkt, an einer fragwürdigen Frontstellung von Generalbass und Harmonielehre, die der wechselseitigen Beeinflussung in jener Zeit nicht gerecht wird. Nach Rohringer (2012) ist es ein Missverständnis, die Koinzidenz zwischen dem Schwerpunkt der *Wiener-Tonschule* auf einer »patternorientierten Modulationstechnik« und dem in Franz Schuberts Werken der 1820er-Jahre verstärkten Einsatz chromatisch bzw. chromatisch-enharmonisch modulierender Sequenzpartien darauf zurückführen zu wollen, dass beide an derselben generellen Entwicklung des Materials nach 1800 partizipierten. Jene verdankt sich einer simplifizierenden Didaktik, diese dem Vorsatz, Klänge in neuartige Verhältnisse zueinander zu setzen.

Literatur U. Thomson, Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter, Tutzing 1978 • M. Dineen, Figured Bass and Modulation. The »Wiener-Tonschule« of Joseph Preindl, in: MTO 8/3, 2002, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.3/mto.02.8.3.dineen.html>> • D. Chapman, Thoroughbass Pedagogy in Nineteenth-Century Viennese Composition and Performance Practices, Diss. Rutgers Univ. 2008 • S. Rohringer, Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse, in: Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. Kgr. Ber. Wien 2007, hrsg. D. Torkewitz, Wien 2012, 273–297

Stefan Rohringer

Wolfgang Caspar Printz

Compendium musicae

Lebensdaten: 1641–1717

Titel: Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis, das ist: Kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-Music lernen will zu wissen von nöthen seyn. Auf Beghehren aufgesetzt und ans Licht gegeben von Wolfgang Caspar Printzen von Waldthurn

Erscheinungsort und -jahr: Dresden 1689

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 110 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: [...] zum andern mahl vermehret und verbessert, Leipzig 2^{te} 1714 • Nachdruck: Hildesheim 1974 • Digitalisat: BSB

In den musiktheoretischen Werken von Wolfgang Caspar Printz verbinden sich seine praktischen Erfahrungen als Kantor mit Erkenntnissen, die er durch sein ausführliches Schriftenstudium und seine ausgedehnten Reisen nach Italien gewonnen hatte. Seine Werke zielen darauf ab, musikalisches Material systematisch zu ordnen, doch dabei die Leser auch mit derben Metaphern und Anekdoten zu unterhalten. Das *Compendium musicae* umreißt Grundprinzipien für angehende Sänger. Es fasst die von Printz eingeführten theoretischen Neuerungen bezüglich Metrum und der Klassifikation melodischer Figuren zusammen. Der Inhalt stammt größtenteils aus zwei früheren Traktaten von Printz zum Thema Gesang, dem *Compendium musicae in quo breviter [...] explicantur [...] quae ad Oden artificiosè componendam requiruntur* (Guben 1668) und seiner *Musica modulataria vocalis* (Schweidnitz 1678), wie auch aus seinem Traktat zur Komposition *Phrynus Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676/77).

Zum Inhalt • Der Traktat besteht aus zwei Teilen, der erste umreißt Notationssymbole (»compendium musicae signatoriae«), der zweite behandelt Techniken des Vokalvortrags (»compendium musicae modulatariae vocalis«). Teil 1 beginnt mit Grundsätzen zur Verwendung von Notationssymbolen (Kap. 1) und ihrer Klassifizierung nach Typen (Kap. 2). Symbole, die sich auf die Tonhöhe beziehen, und Wörter, die Klänge beschreiben, werden jeweils in Kapitel 3 und 5 erläutert. Innovativer ist Kapitel 4 über Tempo und Rhythmus, in welchem Printz neue Typen von Taktzeichen mit Zahlen (z. B. $\frac{3}{4}$) wie auch die alten Mensurbezeichnungen (z. B. C) vorstellt. Anhand der Unterscheidung von »Spondaischem Tact« (zweizeitig) und »Trochaischem Tact« (dreizeitig) erklärt er, dass die untere Zahl einer Taktvorzeichnung die Länge der Zeiteinheit bezeichnet: »Je kleiner die untere Zahl einer Proportion ist je langsamer soll der Tact geschlagen werden; und je grösser dieselbe Zahl ist je geschwinder soll der Tact geschlagen werden« (S. 21f.).

Teil 2 widmet sich der Kunst des Vokalvortrags und enthält Klassifizierungen der melodischen Intervalle (Kap. 2)

sowie Vorschläge, wie man im Takt bleibt (Kap. 3). Am wichtigsten ist Kapitel 4 mit seiner Klassifizierung melodischer Verzierungen, die vom Sänger hinzugefügt werden können. Die Definitionen sind hauptsächlich dem Gesangstraktat desselben Verfassers, *Musica modulataria vocalis*, entnommen, welcher wiederum ein Auszug seiner kurz zuvor verfassten Abhandlung ist, wie Komponisten Figuren verwenden können (*Phrynus Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*). Zu den Figuren zählen schrittweise Verkleinerungen (»accentus«, »tremolo«, »grosso«) und auch die ersten Definitionen rhythmischer Formeln wie »figura corta« (Nbbsp. 1) und »figura suspirans« (Nbbsp. 2).



Nbbsp. 1: W. C. Printz, »figura corta«, *Compendium musicae*, S. 50



Nbbsp. 2: W. C. Printz, »figura suspirans«, *Compendium musicae*, S. 51

Die von Printz angeführten Beispiele sind alle monophon, d. h. ohne den harmonischen Zusammenhang zu zeigen. Kapitel 5 führt Singfehler auf, Material, das aus seinem Traktat von 1678 stammt. Bei einigen handelt es sich um allgemeine Fehler (schlechte Intonation, unsauber gesungene Intervalle), doch viele beziehen sich konkret auf das Singen von Figuren, wie etwa Artikulationsprobleme oder das Hinzufügen von Figuren ohne Rücksicht auf die anderen Stimmen (was zu Dissonanzen oder Oktav- oder Quintparallelen führen kann). Der Traktat endet mit Gesangsübungen, die für Schüler verschiedener Klassenstufen gestaffelt sind.

Kommentar • In seinem *Compendium musicae* fasst Printz für ein Publikum angehender Sänger seine innovativen Gedanken über Metrum und musikalische Figuren zusammen. Während Theoretiker wie Christoph Bernhard den Begriff »Figuren« für bestimmte Arten von Dissonanzbehandlung verwendeten, folgte Printz dem Beispiel von Michael Praetorius und Johann Andreas Herbst, indem er sein Augenmerk auf melodische Verzierungen richtete. Seine Definitionen solcher Figuren wie »figura corta« und »figura suspirans« wurden wortwörtlich von Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732) übernommen. Die Schriften von Printz haben heutige Musikwissenschaftler auf die Bedeutung melodischer Formen und rhythmischer Muster als musikalische Figuren aufmerksam gemacht und darauf, wie fließend im späten 17. Jahrhundert die Grenzen zwischen der Rolle des Komponisten und der des ausführenden Musikers waren.

Literatur H. Heckmann, Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts, in: AfMw 10, 1953, 116–139 • J. Butt, Music Education and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge 1994 • D. Bartel, Music Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music, Lincoln 1997

Stephen Rose

Prosdocius de Beldemandis

Monacordum

Lebensdaten: gest. 1428

Titel: Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi (Kurze Abhandlung über die Methode, das Monochord zu teilen)

Entstehungsort und -zeit: Padua, 1413

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 9 Kap., lat.

Quellen / Drucke: Drei überlieferte Handschriften: I-Bc, Ms. A. 56, S. 139–145 • CH-E, Ms. 689, fol. 75r–80av • I-Lg, Ms. 359, fol. 72r–78r • Edition: Libellus monochordi, in: CS 3, Paris 1869, 248–258 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • Edition und Übersetzung in: Prosdocius de Beldemandi, ›Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet‹ and ›Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi‹, hrsg. und übs. von J. Herlinger, Lincoln 1987, 64–118 [Digitalisat: TML]

Prosdocius de Beldemandis war Professor der Künste und der Medizin an der Universität Padua; seine 20 Traktate, die die Künste des Quadriviums – Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik – umfassen, hinterließen deutliche Spuren. Sein *Algorismus de integris* (Zählen mit ganzen Zahlen, 1410, gedruckt Venedig 1483) war der erste im Druck erschienene Traktat über wissenschaftliche Arithmetik, der hindu-arabische Zahlen verwendete; sein *Scriptum super tractatu de spera Iohannis de Sacrobosco* (Schrift über Johannes de Sacroboscus Traktat über die Sphäre, 1418), welches das am meisten verwendete mittelalterliche Lehrbuch der ptolemäischen Astronomie erläutert, wurde noch 1531 gedruckt, zusammen mit Johannes' vollständigem Text (Newsome 2012, S. 167–236). Drei seiner acht Traktate über Musik betreffen die Notation von Rhythmus, die anderen cantus planus (d. h. die Theorie des einstimmigen Kirchengesangs sowie die musikalische Elementarlehre), Kontrapunkt, Zahlenverhältnisse, die Irrtümer seines Vorgängers in Padua, Marchetus de Padua, und das Monochord.

Das Monochord ist ein einsaitiges Instrument, mit dem sich durch sukzessive Teilungen der Saite verschiedene Tonhöhen erzeugen lassen; die Verhältnisse dieser Saitenlängen definieren unzweideutig die Intervalle einer Tonleiter. Die alten Griechen hatten sehr differenzierte Monochord-Einteilungen entwickelt, die durch die Schriften von Boethius und anderen dem lateinischen Westen überliefert wurden. Westliche Musiktheoretiker untersuchten solche Stimmungen ab dem 9. Jahrhundert, und im frühen 14. Jahrhundert waren die Tonleiter *G* bis *e*² und ihre Stammstufen

sowie *b* und *b*¹ bereits zum Standard geworden, wobei ihr Tonvorrat als »musica recta« oder »vera« bezeichnet wurde (reguläre oder wahre Musik); andere Töne als diese galten als »musica ficta« oder »falsa« (fingierte oder unechte Musik). Von 800 bis ca. 1500 sind mehr als 150 Monochord-Einteilungen überliefert (Meyer 1996, Herlinger 2002); die Tonleiter und ihre Stimmungen waren bedeutende Erregenschaften der mittelalterlichen Musiktheorie.

Zum Inhalt • Wie die meisten anderen mittelalterlichen Monochord-Einteilungen geht Prosdocius von einer Stimmung aus, in der die Verhältnisse 2:1, 3:2, 4:3 und 9:8 jeweils die reine Oktave, reine Quinte, reine Quarte und den Ganzton darstellen. In einer solchen »pythagoreisch« genannten Stimmung sind Ganztöne weit und diatonische Halbtöne eng verglichen mit jenen der heutigen gleichschwebenden Stimmung. Ihre reinen Oktaven und Quinten sind akustisch rein und somit vollständig konsonant, ihre Sexten und Terzen dissonanter als jene der gleichschwebenden Stimmung. Komponisten der Polyphonie, die versuchten, Konsonanz und Dissonanz zu koordinieren, fanden Fortschreitungen, die über relativ dissonante Sexten oder Terzen gingen und in konsonante Oktaven, Quinten oder Einklänge mündeten; im untenstehenden Notenbeispiel treten solche Fortschreitungen durch Kombinationen von den jeweiligen Tönen 2–3, 4–6, 7–8 und 9–11 auf. Seit dem 13. Jahrhundert hatten Komponisten außerhalb des Musica-vera-Systems liegende Töne verwendet; die Monochord-Einteilung von Prosdocius ist die erste, die den gesamten Vorrat der Ficta-Töne zusammen mit denjenigen des Vera-Systems berücksichtigt.

Prosdocius verspricht, in den neun Kapiteln seines *Monacordum* zwei Methoden der Monochord-Einteilung zu erläutern, ihre Mängel aufzuzeigen und eine dritte, adäquate Methode vorzustellen (Kap. 1). Alle drei Methoden stimmen in ihrer Verortung der musica vera überein, doch unterscheiden sie sich in jener der musica ficta (Kap. 2). Bei der ersten Methode ordnet Prosdocius die Note *G* der von der ganzen Saite erzeugten Tonhöhe zu und teilt die Saite auf unterschiedliche Weise, um die Töne des Musica-vera-Systems herzustellen (Kap. 3). Ficta-Töne werden erzeugt, indem Ganztöne des Musica-vera-Systems in einen kleinen und einen großen Halbton geteilt werden, die sich durch ein als Komma bezeichnetes Intervall unterscheiden: Hier bedeutet das »semi« des lateinischen »semitonium« nicht »halb«, sondern »unvollkommen« oder »unvollständig« (Kap. 4). Im ersten System der Ficta-Tonerzeugung, in dem kleine Halbtöne den großen Halbtönen innerhalb der Ganztöne der musica vera vorangehen, werden die Ficta-Töne nach aufeinanderfolgenden reinen Quinten von *b* abwärts gestimmt (Kap. 5). Prosdocius veranschaulicht die Mängel dieses Systems mit einem Notenbeispiel:



Nbsp. 1: Prosdocius de Beldemandis, Folge von konsonanten und (relativ) dissonanten Intervallen, *Monacordum*, Kap. 6 (Transkription: Herlinger 1987, S. 97)

In diesem System sind *b* und *b'* (Vera-Töne) richtig gestimmt, doch *cis'* und *fis'* sind um ein Komma zu tief, sodass die Sexte *a-fis'* und die Terz *cis'-e'* nicht richtig dissonieren, wie es auch bei anderen mit Kreuzen notierten Tonhöhen der Fall wäre (Kap. 6). Im zweiten System der Ficta-Tonerzeugung, bei dem innerhalb der Ganztöne der musica vera große Halbtöne kleinen Halbtönen vorangehen, werden die Ficta-Töne nach sukzessiven harmonisch reinen Quinten von *H* aufwärts gestimmt (Kap. 7). Prosdocius stellt die Mängel dieses Systems mit einem anderen Notenbeispiel dar, in dem *cis'* richtig gestimmt ist, wie es auch bei anderen Tonhöhen mit Kreuzen wäre, doch *es'* um ein Komma zu hoch, wie es auch jedes weitere *Es*, *As*, *Des* und *Ges* wäre (Kap. 8). Schließlich kombiniert er beide Systeme und ergänzt sie durch weitere Einteilungen, die als *ais* und *ais'* notierte Töne ergeben. Damit schafft er ein System, in dem jede Oktave sieben Stammstufen hat, fünf erniedrigte Töne und fünf erhöhte Töne, wobei jeder erhöhte Ton um ein Komma höher ist als der erniedrigte Ton, mit dem er im gleichschwebenden System enharmonisch identisch wäre. Mit diesem System können sowohl erhöhte als auch erniedrigte Töne genau dargestellt werden (Kap. 9).

Kommentar • Während bei den meisten früheren pythagoreischen Monochord-Einteilungen Ficta-Töne ausgelassen wurden, bezieht Prosdocius nicht nur jene Ficta-Töne ein, die Komponisten seiner Zeit bereits verwendeten, sondern auch jene, wie das *ais* und *ais'*, die sie unter der Bedingung verwenden mussten, dass eine Melodie, die diese verwendete, »noch entdeckt werden sollte« (»talem cantum inveniri contingat«, Kap. 9.6). Hier zeigt er sich ganz als Forscher, der nicht nur das Beobachtete berücksichtigt, sondern auch das, was erst noch beobachtet werden muss. Wenn er allerdings meint, ein Tonhöhenunterschied von einem Komma könne vielleicht für das Gehör nicht mehr wahrnehmbar sein (Kap. 8.2), so verrät er damit, dass ihm die Erfahrung des praktizierenden Musikers fehlt. Das Komma entspricht beinahe einem Viertel eines Halbtones in gleichschwebender Stimmung; eine Diskrepanz dieser Größenordnung kann jeder erfahrene Musiker ohne Weiteres wahrnehmen. Tatsächlich könnte diese Diskrepanz eine Rolle in der weiteren Entwicklung von Musiktheorie und Komposition gespielt haben. Im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts ersetzte der Dreiklang die Oktave und die

Quinte als Harmoniefundament im Tonsatz, während die pythagoreische Stimmung durch Stimmungen verdrängt wurde, in denen viele Terzen und die Dreiklänge, in denen sie enthalten sind, beinahe rein und somit konsonant waren. Wenn in einem etwa auf *d* aufgebauten Dur-Dreiklang das *fis* um ein Komma nach unten gestimmt wird wie in Prosdocius' erstem Ficta-System, dann ist der Dreiklang nahezu akustisch rein, und über ein Dutzend Musiktheoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts beschreiben Systeme von Ficta-Tönen, die Prosdocius' erstem System entsprechen. Solche Einteilungen könnten den »Renaissance-Appetit auf wohlklingende Dreiklänge geweckt haben« (Lindley 1980, S. 5) – ein Appetit, der durch die Berücksichtigung solcher Dreiklänge in den neuen Stimmungen gestillt wurde.

Literatur M. Lindley, Pythagorean Intonation and the Rise of the Triad, in: *RMARC* 16, 1980, 4–62 • C. Meyer, Mensura monochordi. La division du monochorde (IX^e–XV^e siècles), P. 1996 • J. Herlinger, Medieval Canons, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 168–192 • D. Newsome, Quadrivial Pursuits. Case Studies in the Conceptual Foundation of the Mathematical Arts in the Late Middle Ages, Diss. City Univ. of New York 2012

Jan Herlinger

Ebenezer Prout Harmony

Lebensdaten: 1835–1909

Titel: *Harmony. Its Theory and Practice*

Erscheinungsort und -jahr: London 1889

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, [13], 254 S., engl.

Quellen/Drucke: Neudruck: London 1901 [stark überarbeitet und erw.] • Digitalisat: IMSLP, SML

Die englische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts lag zum überwiegenden Teil in der Hand von Dilettanten und Autodidakten. Ebenezer Prout macht hierin keine Ausnahme: Abgesehen von einigen Klavierstunden bildete er sich ausschließlich durch Selbststudium zum Musiker aus (Williamson 2002). Ab 1859 sammelte er erste Erfahrungen als Theorie- und Kompositionslehrer und unterrichtete seit 1879 an der Londoner Royal Academy of Music, seit 1884 auch an der Guildhall School of Music und seit 1894 als Professor am Trinity College, Dublin. Prouts kompositorisches Schaffen trat schon für die Zeitgenossen hinter seiner Rolle als Lehrer und Musiktheoretiker zurück. In dieser Funktion übte er jedoch einen nachhaltigen Einfluss auf die britische Musikausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus, nicht zuletzt durch die Anzahl und Verbreitung seiner Schriften – neben der hier behandelten Harmonielehre zählen dazu auch solche über In-

strumentation, Form, Kontrapunkt und Analyse. Darüber hinaus machte Prout sich einen Namen als Herausgeber von Werken Georg Friedrich Händels sowie als Publizist und Musikschriftsteller.

Seine erstmals 1889 erschienene Harmonielehre erlebte zahlreiche Auflagen und wirkte durch ihre umfassende Einbindung von Literaturbeispielen auch außerhalb des englischen Sprachraums »stilbildend« (Holtmeier 2005, Sp. 1002). Für ihre theoretischen Prämissen trifft das allerdings nicht in gleicher Weise zu. Hier folgt Prout bis zur 15. Auflage einer eigentümlichen Form der Rameau-Rezeption, die auf den britischen Musiktheoretiker und hauptberuflichen Homöopathen Alfred Day zurückgeht (vgl. Whatley 1981, S. 475 f.). Mit der 16. Auflage erscheint das Werk dann in einer tiefgreifend revidierten Fassung, in der wesentliche Aspekte der Day'schen Theorie – insbesondere die Rolle der Obertonreihe als Begründungsinstanz und die Ableitung aller harmonischen Phänomene aus drei Grundakkorden – fallen gelassen werden. Stattdessen orientiert Prout sich nun stärker an kontinentalen Theorieangeboten, namentlich an Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig 1853), von dem er auch die Stufenbezeichnungen übernimmt (¹⁶1901, S. VIII). Seine Einschätzung, es handle sich bei der Neuauflage recht eigentlich um ein neues Buch (¹⁶1901, S. VII), ist kaum übertrieben: Die Revision der theoretischen Grundlagen zieht umfangreiche Ergänzungen und nicht zuletzt eine weitgehende Neuordnung der Kapitel nach sich.

Zum Inhalt • Das theoretische Fundament von Prouts Harmonielehre bildet im Anschluss an das Theoriesystem Alfred Days die Ableitung aller Klänge aus drei sieben-tönigen Grundakkorden der Tonika, der Dominante und der Doppeldominante. Diese bis zur Tredezime reichenden Terzschichtungen, die aus den Obertonreihen der jeweiligen Grundtöne konstruiert werden (S. 33 ff.), ergeben nicht nur die Töne der chromatischen Skala, es werden auch sämtliche Akkorde auf sie zurückgeführt. So besteht bspw. der Akkord der IV. Stufe, die Subdominante, aus der Septime, None und Undezime der Dominante, während der Dreiklang der VI. Stufe aus Quinte, Septime und None der Doppeldominante abgeleitet wird (S. 38). Die Grundtöne der drei Grundakkorde bezeichnet Prout gemäß ihrer Bedeutung für die Genese der Tonart als »generators« (»Erzeuger«) und unterscheidet sie so auch begrifflich von denen der aus ihnen abgeleiteten Dreiklänge (S. 32).

Neben propädeutischen Darlegungen zur Intervall- und Akkordlehre sowie zur Stimmführung widmen sich die ersten Kapitel schwerpunktmäßig der beschriebenen Grundlegung der Tonart. Insbesondere erfährt das Problem, den Molldreiklang plausibel aus der Obertonreihe abzuleiten, eine Aufmerksamkeit (S. 74, 78). Der Bezug auf die

Obertonreihe ist es auch, der Prout daran hindert, statt der Doppeldominante die Subdominante als einen der Tonart generierenden Grundakkord anzunehmen (S. 36). Das bedeutet freilich nicht, dass er ihre Rolle in der Praxis erkennt. Ihrer Genese nach mag die Subdominante ein mehrfach verkürzter Undezimenakkord der V. Stufe, mithin eine Form der Dominante sein (S. 173), ihre Geltung bleibt davon jedoch unberührt, sie erscheint weiterhin neben der Dominante als der nächstverwandte Klang der Tonika (S. 102).

Andere Aspekte von Prouts Theorie haben allerdings durchaus Konsequenzen, sowohl für die Deutung der harmonischen Phänomene als auch für den Aufbau des Lehrbuchs. Dieser orientiert sich in der Kapiteelfolge an der Struktur der Grundakkorde, weshalb auf die Behandlung der Septakkorde Kapitel zu den Nonen-, Undezimen- und Tredezimenakkorden folgen. Weil derlei Akkordbildungen keine Erweiterungen der Harmonik, sondern originäre Bestandteile der Tonart sind – Prout bezeichnet die Grundakkorde der Tonika, Dominante und Doppeldominante auch als »Grund-Dissonanzen« (»fundamental discords«, S. 215) –, fallen einerseits die Dissonanz charakterisierende Fortschreitungen wie z. B. die standardmäßige Abwärtsführung der Septime fort. An ihre Stelle treten eine Vielzahl partikularer Regeln (vgl. S. 144). Andererseits erscheinen die Undezimen- und Tredezimenakkorde kaum je als buchstäblich gemeinte Klänge, sondern als hypothetische Strukturen, auf die sich in der Literatur vorgefundene Zusammenklänge zurückführen lassen. So werden Phänomene als Undezimenakkorde rubriziert, die unter anderen theoretischen Voraussetzungen als betonte Durchgänge (S. 169, Bsp. b), als Vorhalte (S. 171) oder als charakteristische Form der Subdominante gelten würden (ebd.). Die Rückführung aller Akkorde auf drei Grundtöne im Quintabstand verhindert darüber hinaus auch die Annahme von Terzverwandtschaften: So wird anlässlich eines Beispiels aus Franz Liszts Sinfonischer Dichtung *Die Ideale* ein zwischen zwei F-Dur-Akkorde gesetztes A-Dur als Terz, enharmonisch verwechselte kleine None und Tredezime der Dominante C gedeutet (S. 187). Eine Konsequenz dieser Theoreme ist letztlich auch die geringe Rolle, die der Modulation in Prouts Darlegungen zukommt. Ein ihren Grundlagen gewidmetes kurzes Kapitel (S. 101–111) wird später ergänzt durch die Behandlung der enharmonischen Modulation mithilfe des verminderten Septakkords (S. 162). Andere Erklärungsmodelle scheinen hingegen eingeführt, um eine Modulation gerade nicht annehmen zu müssen. Das trifft insbesondere auf die Vorschriften zur Behandlung des Tonika-Septakkords zu, der zwar zu den »Grund-Dissonanzen« der Tonart zählt, dessen Tendenz zum Verlassen der Tonart in Richtung der Subdominante aber eben deshalb entgegengewirkt werden muss (vgl. S. 140 ff.).

Die Überarbeitung der Harmonielehre ab der 16. Auflage kommt einer pragmatischen Wende gleich, v. a. wegen des Verzichts auf die Obertonreihe als einer quasi-wissenschaftlichen Begründungsinstanz der Tonalität (¹⁶1901, S. VII). Das Vorwort der revidierten Ausgabe nennt zwar in erster Linie pädagogische Gründe für die Umarbeitung, räumt aber letztlich die Unhaltbarkeit des angewandten Day'schen Systems ein und benennt einige der mit dieser Umorientierung einhergehenden Veränderungen. So wird die Tonart als ein wesentlich diatonisches Konstrukt aufgefasst, dem die Chromatik untergeordnet ist. Chromatische Akkorde gelten nun als aus benachbarten Tonarten entliehen (¹⁶1901, S. VIII). Damit fallen auch die drei Grundakkorde mit ihrer Terzenschichtung und die Rückführung aller Zusammenklänge auf sie fort. Ein bislang zentraler Begriff wie der der »Grund-Dissonanz« (»fundamental discord«) wird zwar weiterhin verwendet, bezeichnet aber bloß noch einen (Dominant-)Septakkord, ohne weitergehenden systembegründenden Anspruch (¹⁶1901, S. 94). Die Abkehr von dem bislang zugrunde gelegten System zeigt sich darüber hinaus in der Anerkennung der Subdominante als Grundakkord (¹⁶1901, S. 15). Auch Kadenzen werden nun erstmals umfangreich behandelt (¹⁶1901, S. 44–48). Weitere auffällige Änderungen stellen die Verwendung von Stufenbezeichnungen und die ausführliche harmonische Analyse der Literaturbeispiele dar (vgl. ¹⁶1901, S. VIII). Anders als in der früheren Auflage werden nun auch allgemeine Fortschreitungsregeln für Septakkorde gegeben (¹⁶1901, S. 96). Schließlich erfährt der Modulationsbegriff eine bedeutende Flexibilisierung und Erweiterung: Prout erwähnt nun, an Richter anschließend, auch kurzfristige, »vorübergehende« Modulationen (¹⁶1901, S. 115) sowie die dafür genutzten Zwischendominanten (¹⁶1901, S. 124).

Kommentar • Prout verstand seine Harmonielehre als den Versuch, eine Theorie in Übereinstimmung mit der kompositorischen Praxis seiner Gegenwart zu formulieren (S. III f.). Dass er dafür auf das musiktheoretische System Alfred Days zurückgriff, mag aus heutiger Sicht obskur erscheinen – zu offenkundig ist dort das Missverhältnis zwischen dem betriebenen theoretischen Aufwand und dem Sachverhalt, der erklärt werden soll. Auch Prout selbst sah sich früh zu modifizierender Kritik an Days Theorien veranlasst (Prout 1887/88), hielt aber in der Harmonielehre zunächst noch an ihnen fest (vgl. S. 78). Welch tiefgreifende Veränderung der theoretischen Perspektive dann mit der Überarbeitung einherging, zeigt exemplarisch ein Vergleich der Literaturbeispiele und ihrer Analysen (z. B. ¹⁶1901, S. 222, Bsp. 427 und in der Erstaussg. S. 141, Bsp. b).

Dass Prout von der chromatischen Skala als Grundlage der Tonart ausging, könnte zunächst als ein Aspekt von Modernität, als durchaus überraschender Schritt zu einem

erweiterten Tonalitätsbegriff verstanden werden. Tatsächlich aber steht diesem weiten Verständnis von Tonart ein ausgesprochen rigides von Modulation gegenüber. Beider Zusammentreffen führt zu nicht geringen Schwierigkeiten z. B. bei der Behandlung von Septakkorden – Schwierigkeiten, die durch eine Vielzahl von Fortschreitungsregeln und Ausnahmen zu lösen versucht werden (S. 83, 129 f., 148). Erst die Übernahme des Konzepts der Ausweichung und, damit zusammenhängend, der Zwischendominanten in der revidierten Ausgabe schafft hier Abhilfe. Die Perspektive auf den einzelnen Klang und seine unmittelbare Fortschreitung bleibt freilich ein Charakteristikum auch der überarbeiteten Fassung. Diese Tendenz zur isolierten Betrachtung von Akkorden erscheint dabei ebenso wie diejenige zur vertikalen, akkordischen Interpretation von Vorhalten als Überdauern eines Generalbassdenkens.

Literatur E. Prout, *Some Suggested Modifications of Day's Theory of Harmony*, in: PMA 14, 1887/88, 89–117 • G. L. Whatley, *Music Theory*, in: *The Athlone History of Music in Britain. The Romantic Age 1800–1914*, hrsg. von N. Temperley, L. 1981, 474–482 • R. W. Wason, »Musica practica«. *Music Theory as Pedagogy*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 46–77 • L. Holtmeier, Art. Prout, Ebenezer, in: MGG2P 13 (2005), 1001 f. • R. Williamson, Art. Prout, Ebenezer, in: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Markus Böggemann

Claudius Ptolemaios

Harmonielehre

Lebensdaten: wirkte ca. 146–170

Titel: Ἀρμονικὸν βιβλία γ' (Harmonikon biblia tria; Drei Bücher über die Harmonielehre)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich in Alexandria, Mitte des 2. Jahrhunderts

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 3 Bücher, griech.

Quellen/Drucke: Editionen: hrsg. von J. Wallis, Oxford 1682 [editio princeps inkl. Übersetzung ins Lateinische; Digitalisat: BSB] • Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. von I. Düring, Göteborg 1930 • Übersetzungen in: Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, übs. von I. Düring, Göteborg 1934, 21–136 [Nachdruck: New York 1980] • A. Barker, Ptolemy, in: *Greek Musical Writings*, Bd. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, hrsg. von dems., Cambridge 1989, 270–391 • Ptolemy Harmonics. Translation and Commentary, übs. von J. Solomon, Leiden 2000 • La scienza armonica di Claudio Tolemeo. Saggio critico, traduzione e commento, übs. von M. Raffa, Messina 2002

Die *Harmonielehre* des Ptolemaios, in mehr als 90 Handschriften überliefert (vgl. Düring 1930, XCIII–XCIV), ist die ausführlichste Darstellung der griechischen Harmonie-theorie, die uns aus der Antike erhalten geblieben ist. Zu-

sammen mit Ptolemaios' anderen Werken – die *Mathematische syntaxis* über Astronomie (besser bekannt unter dem Titel der arabischen Übersetzung *Almagest*) und das *Tetrabiblos* über Astrologie – sicherte sie Ptolemaios' Ruf als einer der führenden Wissenschaftler der Spätantike. Sie war Gegenstand eines ausführlichen Kommentars von Porphyrius (im 3. Jahrhundert), wurde in Teilen (1.1–1.14) auf Lateinisch von Boethius paraphrasiert (in seinem fünften, unvollständigen Buch *De institutione musica*, ca. 500) und genoss große Verbreitung unter byzantinischen Theoretikern und Gelehrten (z. B. Manuel Bryennios, Georgios Pachymeres, Nikephoros Gregoras und Isaac Argyros).

Zum Inhalt • Das 1. Buch verzichtet auf die üblichen Floskeln eines Proömiums und beginnt sofort mit einer Vorstellung der Methode, des Ziels und der Grundprinzipien der Harmonik (1.1–4); schon der erste Satz bietet eine praktische, bemerkenswert nicht-technische Definition: »Harmonie ist die Fähigkeit [»dynamis«], die in den Schällen [»psophoi«] vorhandenen Unterschiede von Hoch und Tief aufzufassen« (Düring 1934, S. 21). Nachfolgende Bemerkungen verleihen den scheinbar einfachen Komponenten dieser Definition die nötige Substanz. Die Kriterien (»kriteria«), die die Grundlage der Fähigkeit bilden, sind Gehör (»akoe«) und Vernunft (»logos«) (ebd.); somit, obwohl Sinneswahrnehmung und Vernunft bei verschiedenen Objekten unterschiedlich wirken, sind es trotzdem kooperative Fähigkeiten. Der Rest von Kapitel 1 veranschaulicht dieses Grundprinzip. Das 2. Kapitel artikuliert das Ziel des Musiktheoretikers in Einklang mit diesem Prinzip, indem kurz der harmonische Kanon (»kanon harmonikos«, Düring 1930, S. 5) eingeführt wird (der Aufbau und die Verwendung werden später ausführlicher behandelt), dessen rationale Postulate (»logika hypotheseis«, ebd.) dazu dienen, im Zusammenwirken mit der Wahrnehmung die Untersuchungen des Musiktheoretikers zu leiten. Entweder der Vernunft oder dem Gehör zu viel Vorrang vor dem jeweils anderen zu gewähren, würde bedeuten, in die Irrtümer der Pythagoreer zu verfallen, die der Wahrnehmung durch das Gehör Erkenntnisgewinn absprechen, oder in diejenigen der Schule des Aristoxenos, welche der Sinneswahrnehmung zu viel Glauben schenken und die Vernunft nachgeordnet behandeln. Kapitel 3 und 4 erläutern die zweite primäre Komponente von Ptolemaios' Eingangsdefinition: »die Unterschiede von Hoch und Tief« (Düring 1934, S. 21). Die Erörterung im 3. Kapitel schreitet systematisch voran von den qualitativen Unterschieden zwischen Schällen allgemein (»locker oder fest, dünn oder dick, glatt oder rau«, Düring 1934, S. 25) zu den quantitativen Unterschieden zwischen schwer (»barys«) oder scharf (»oxys«) – die griechischen Bezeichnungen für tiefe bzw. hohe Töne – als Aspekte von Schällen mit bestimmter

Tonhöhe, wie sie von Musikinstrumenten erzeugt werden (von Saiteninstrumenten, Flöten und der menschlichen Stimme). Im 4. Kapitel schließt Ptolemaios seine Einleitung zu den Grundprinzipien mit der kategorialen Differenzierung zwischen »gleichtönigen« (»isotonoí«, d. h. unveränderlichen) und »ungleichtönigen« (»anisotonoí«, d. h. veränderlichen) Schällen ab, wobei letztere in »fortlaufende« Schälle (wie das Muhen von Rindern oder Heulen von Wölfen) und »geteilte« Schälle (ausgezeichnet durch eine klar trennende und diskontinuierliche Bewegung zwischen Tonhöhen) weiter differenziert werden. Es sind letztere, die »ungleichtönigen geteilten« Schälle – Töne (»phthongoí«) genannt –, deren Unterschiede durch eine Definition (»horos«) oder durch Ratio (»logos«, Düring 1930, S. 10) erfasst werden können und in das Fachgebiet des Musiktheoretikers fallen. Die genauen quantitativen Unterschiede zwischen den »symphonen phthongoí« wie auch ihre perzeptive Bestätigung sind Gegenstand des restlichen 1. Buches: die pythagoreische Auffassung der Verhältnisse der symphonen Intervalle (1.5) und die Unfähigkeit der Pythagoreer, die Sinneswahrnehmungen im Falle der Oktave und der Quarte zu erklären (1.6); Ptolemaios eigene Erklärung der Verhältnisse der symphonen Intervalle (1.7; siehe auch Barker 2000, S. 74–87) und ihre Darstellung auf dem einsaitigen Monochord (»monochordos kanon«, 1.8); eine Kritik des aristoxenischen Versuchs, Intervallverhältnisse nicht-quantitativ zu definieren (1.9), bestätigt durch eine Widerlegung der aristoxenischen Position, dass die Quarte zweieinhalb Ganztöne umfasse (1.10) und die Oktave sechs (1.11). Das Buch schließt mit den tetrachordischen Einteilungen, die die verschiedenen Tongeschlechter (enharmonisch, chromatisch und diatonisch) und ihre untergeordneten Schattierungen (z. B. lose und gespannt) umfassen. Zunächst wird die aristoxenische Einteilung (1.12) und die des Archytas (1.13) dargestellt, daraufhin werden ihre Irrtümer aufgezeigt (1.14) und in der Folge bietet Ptolemaios seine eigene Lösung an (1.15–16), die die notwendigen rationalen Postulate seines Systems mit den wahrnehmbaren Erscheinungen (»to phainomenon«, 1.15) zusammenführt.

Dies bereitet den Boden für das 2. Buch, das sich in erster Linie mit der Ableitung der Modi (den tonoi) beschäftigt. Ptolemaios beginnt mit einer Bestätigung seiner tetrachordischen Einteilungen, indem er sie nicht von rationalen Methoden (»eulogon«) ableitet sondern von den Stimmmethoden, die von den »kitharodoi« im hypodorischen tonos verwendet werden (2.1, vgl. dazu Hagel 2010, S. 194–205). Ptolemaios bietet anschließend (2.2) eine zweite Möglichkeit an, numerische Gesetze an Sinneswahrnehmungen zu messen: das »helicon«, ein viersaitiges Instrument mit einer festen schrägen Brücke, das die grundlegenden symphonen Intervalle verdeutlichen soll. (Ptolemaios' Darstel-

lung des »helicon« ist die erste, die überliefert ist, doch ist es nicht seine Erfindung; vgl. Creese 2010, S. 335–343.) Im 3. Kapitel leitet Ptolemaios die Bildung größerer theoretischer Strukturen ein: die Spezies der symphonon Intervalle (2.3); das doppeloktavige Systema teleion (Düring 1930, S. 50), d. h. das größere vollkommene System, in dem alle Spezies enthalten sind (2.4); die Benennung der Töne innerhalb des Systema je nach Lage (»thesis«) und Funktion (»dynamis«) (2.5, vgl. dazu Hagel 2010, S. 101–117); und der abgeleitete Status des konjunkten Systema von Oktave und Quarte, des kleineren vollkommenen Systems (2.6). Das 2. Buch gipfelt in einer umfassenden deskriptiven und quantitativen Erläuterung der sieben tonoi (2.7–15), unterbrochen von der Überlegung (2.12), ob der einsaitige »kanon« auch ausreiche, »um die völlige Übereinstimmung von Theorie und Wahrnehmung klar zu beweisen« (Düring 1934, S. 81), und einer nachfolgenden Aufforderung an den Leser (2.13), einen achtsaitigen »kanon« zu bauen (erstmalig in 1.11 eingeführt), um »das Echte vom Unechten« (Düring 1934, S. 84) zu unterscheiden. Das letzte Kapitel (2.16) rundet das 2. Buch ab, indem es die tonoi auf die von Ausübenden der Musik verwendeten instrumentalen Stimmungen bezieht, mit denen das Buch begonnen hatte.

Das 3. Buch beginnt mit der Rekapitulation der bereits behandelten Inhalte, die sowohl über einen fünfzehnsaitigen »kanon«, der die einfachste Darstellung des vollen doppeloktavigen Systema teleion ermöglichen würde, als auch, mit etwas mehr Mühe, durch einen achtsaitigen »kanon«, der bereits vorgestellt wurde (3.2), veranschaulicht werden. Ab dem 3. Kapitel wendet sich Ptolemaios dem größeren Zusammenhang zu und versucht aufzuzeigen, dass diese strukturierten quantitativen Beziehungen, als eine (harmonische) Stimmung verstanden (»to hermosmenon«), nicht nur für den Bereich hörbarer Musik gelten, sondern auch den psychologischen (3.5–7) und kosmischen Bereichen zugrunde liegen (3.8–14; der Großteil von 3.24 und das gesamte 3.15 wurden von dem byzantinischen Gelehrten Gregoras im 14. Jahrhundert ergänzt). Um dieses Argument zu untermauern, kehrt Ptolemaios (bei 3.3) zur Definition zurück, mit der er den Traktat begonnen hatte, jetzt in einer breiteren und nuancierten Einteilung der Wissenschaften eingebettet (siehe Barker 2000, S. 259–269), die der aristotelischen, den *Almagest* eröffnenden Einteilung der Philosophie entspricht (wenn auch nicht in allen Einzelheiten). Folglich schließt Ptolemaios bei Kapitel 4, »dass die Kraft der Harmonie zu den Ursachen gehört, die vernunftmäßig zu begründen sind, nämlich dass sie das Gleichmass der Bewegungen verursacht, weiter, dass die theoretische Wissenschaft von ihr eine Form der Mathematik ist, nämlich dass sie sich mit den für die Gehörsempfindungen geltenden mathematischen Relatio-

nen beschäftigt« (Düring 1934, S. 117). Das letzte fragmentarische Kapitel (3.16, wenn es überhaupt authentisch ist; dazu vgl. Düring 1930, S. lxxxiv–lxxxviii) befasst sich mit den astrologischen Fragen des *Tetrabiblos*.

Kommentar • Ptolemaios' Grundannahme, dass sich die zwei Kriterien der Wahrnehmung und der Ratio nicht widersprechen oder nicht widersprechen sollten, zeigt seine Bereitschaft, die Ansichten seiner musiktheoretischen Vorläufer, deren Auffassungen sich gerade in diesem Punkt unterschieden, zu synthetisieren (vgl. Barker 2000, S. 14–32). Doch trotz der Kritik, die Ptolemaios gegen die Pythagoreer richtete, lässt er sich selber am besten als Pythagoreer bezeichnen. Er lehnt die aristoxenische Ansicht ab, dass musikalische Beziehungen nicht-quantitativ seien, und hält die pythagoreische Verpflichtung gegenüber ihrem arithmetischen Ausdruck als ganze Zahlenverhältnisse aufrecht, obwohl die numerischen Gesetze der empirischen Prüfung der Wahrnehmung unterzogen werden müssen, in der Regel mittels des »kanon« und verwandter Instrumente (vgl. Creese 2010, S. 283–355).

Literatur A. Barker, *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, Cambridge 2000 • F. Zaminer, *Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland*, in: *GMth* 2, Dst. 2006, 47–255 • D. Creese, *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*, Cambridge 2010 • S. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, N.Y. 2010

Andrew Hicks

Jean-Philippe Rameau *Traité de l'harmonie*

Lebensdaten: 1683–1764

Titel: *Traité de l'harmonie. Réduite à ses Principes naturels. Divisée en quatre livres. Livre I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques. Livre II. De la nature & de la propriété des Accords; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfait. Livre III. Principes de Composition. Livre IV. Principes d'Accompagnement* (Abhandlung von der Harmonie. Reduziert auf ihre natürlichen Grundlagen. Unterteilt in vier Bücher. Buch I. Über das Verhältnis von Ratio und Proportionen der Harmonie. Buch II. Über die Art und die Beschaffenheit der Akkorde; Und über alles, was dabei dienen kann, eine Musik perfekt zu machen. Buch III. Grundlagen der Komposition. Buch IV. Grundlagen der Begleitung)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1722

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXIV, 432, 18 S., frz.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hrsg. von J.-F. Kremer, Paris 1986 [Faksimile mit Vorw.] • Edition: Jean-Philippe Rameau. *Complete Theoretical Writings*, Bd. 1, hrsg. von E. R. Jacobi, [Rom] 1967 • Übersetzung: J.-P. Rameau, *A Treatise of Music, containing the principles of composition*, London 1737 • *Treatise on Harmony*, übers. und hrsg. von P. Gossett, New York 1971 • Digitalisat: Gallica

Zweifellos gehört Jean-Philippe Rameau innerhalb der Entwicklung der Musiktheorie der Neuzeit zu den bedeutendsten Persönlichkeiten: Der 1722 veröffentlichte *Traité de l'harmonie* begründet den Ruhm des Autors als einflussreichster Musiktheoretiker seiner Zeit, der den des Komponisten Rameau bei Weitem überstrahlen sollte, und prägt die Musiktheorie des Westens der folgenden 250 Jahre. Zusammen mit dem *Nouveau système de musique theorique* (Paris 1726) legt Rameau die Grundlage für die moderne Akkordtheorie – und damit für die Harmonielehre. Rameau veröffentlicht den *Traité* bald nach seiner Ankunft in Paris; es ist davon auszugehen, dass das Werk zu großen Teilen bereits während Rameaus Tätigkeit als Organist in Clermont entstanden ist. Wie in seinen in der Folge bis 1761 veröffentlichten theoretischen Traktaten verknüpft Rameau eine Reihe bereits bestehender Theorien, indem er diese umformuliert und der Perspektive der Harmonik unterordnet. Dazu gehören die Philosophie René Descartes' ebenso wie die Kontrapunkttheorie Gioseffo Zarlinos und die Generalbasstheorie des 17. Jahrhunderts.

Zum Inhalt • Der *Traité de l'harmonie* besteht aus vier Büchern: Die ersten beiden beinhalten die theoretische Aufarbeitung und Darstellung der Generierung von Akkorden und des »basse fondamentale«, während die letzten beiden Bücher die Anwendung dieser Theorie auf die Disziplinen Komposition und Continuo-Spiel behandeln.

Die Grundlage der Überlegungen Rameaus ist im *Traité* – den Traditionen der klassischen musica theorica folgend – die Saitenteilung am Monochord, die das Hervorbringen eines Durdreiklangs ermöglicht. Auf der Basis der Oktav-Äquivalenz konstatiert Rameau, dass Umkehrungen des Dreiklangs dessen Identität ebenso wenig verändern wie Stimmverdopplungen: Die Basis der ungeteilten Saite hat signifikante Bedeutung als Fundament eines Akkords. Die revolutionäre Idee der Akkordumkehrung wird von Rameau zwar 1722 erstmals formuliert, aber schon während seiner Zeit in Clermont erarbeitet, wie ältere Skizzen beweisen.

Im 1. Buch identifiziert Rameau erstmals den »son fondamental« (»Fundamentalton«) als »*Centre Harmonique*, auquel tous les autres Sons doivent se rapporter« (S. 127, »das harmonische Zentrum, auf das sich alle anderen Töne beziehen sollten«): »On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu'il est toujours le plus grave, & le plus bas« (S. 49; »Man nennt jene Stimme den Bass, in welcher der Fundamentalton herrscht, weil diese immer die schwerste und tiefste ist«).

Als mögliche harmonische Phänomene gelten für Rameau der »accord parfait«, der Dreiklang als »perfekter Akkord«, und der »accord de la septième«, also der Septakkord, die wiederum alle harmonischen Varianten

hervorbringen können. Der konsonante »accord parfait« und der aus der Hinzufügung eines Tons gewonnene dissonante »accord de la septième« sind über Prozesse wie etwa die Umkehrung als Ausgangspunkt aller harmonischen Fortschreitungen Quelle aller Harmonien; beide werden ihrerseits durch den »son fondamental« erzeugt. Dabei sind alle dissonanten Akkorde auf den »accord de la septième« zurückzuführen – sowohl Non- und Undezimalen als auch Vorhaltsakkorde (S. 74). Rameau differenziert dabei zwischen dem »accord par supposition« – dem vollständigen dissonierenden Akkord, der aus der Erweiterung des »accord de la septième« zum Nonen- bzw. Undezimalakkord entsteht – und dem »accord par suspension« (Akkord mit Vorhaltsbildung). Die Harmonie ist damit die Quelle der Melodie – sie geht ihr voraus und ist die eigentliche Basis des musikalischen Geschehens: »La Melodie provient de l'*Harmonie*« (S. XIV; »Die Melodie geht aus der Harmonie hervor«).

Die Bewegung von einem Akkord zu einem anderen ist am ehesten verständlich als Progression des »son fondamental«; die Stimmführung, die dieser »basse fondamentale« (»fundamentaler Bass«) erzeugt, ist also nachgeordnet als naheliegende Verbindung. Die diesen Verbindungen innewohnende tonale Kohärenz ist visualisierbar mit dem »basse fondamentale«. Die im 2. Buch des *Traité* begründete Lehre des »basse fondamentale« (S. 49–168) stellt somit die Verwendung der Akkorde in der Praxis dar. Die Notation dieser Progression weist oberflächlich Ähnlichkeiten mit einer Continuo-Stimme auf, ist mit dieser aber keineswegs identisch. Rameau greift in ihrer Darstellung zurück auf das kontrapunktische Prinzip der auflösungsbedürftigen Dissonanz; das erste von ihm herangezogene Beispiel – die »cadence parfaite«, die »perfekte Kadenz« als Fortschreitung im Quintfall – funktioniert als Paradigma von Fortschreitung.

Neben der »cadence parfaite« führt Rameau die »cadence irrégulière«, die »unregelmäßige Kadenz« an: Anders als im erstgenannten Fall ist der auflösungsbedürftige Akkord hier ein Akkord der vierten Skalenstufe mit hinzugefügter großer Sexte, der »accord de la Sixte ajoutée« (S. 64f.). Auch die Bewegung innerhalb einer »cadence irrégulière« ist eine Quintbewegung. Es sind auch Terzbewegungen des »basse fondamentale« möglich, die eine Reihe von sekundären Kadenzen, wie etwa die »cadence rompuë« (die »unterbrochene Kadenz« als trugschlüssige Wendung), generieren. Dabei ist Rameaus Kadenzbegriff abstrahiert von der Idee einer Schlusswendung zu verstehen: Er findet Verwendung für harmonische Fortschreitung im Allgemeinen.

Der »basse fondamentale« als konstitutives Element der Theorie Rameaus ist nicht einfach nur eine isolierte

Stimme, die die Grundtöne der Harmonien aus dem Tonsatz heraus analysiert und zugleich die mathematische Gesetzmäßigkeit der harmonischen Progression sichtbar macht, sondern Teil einer vierstimmigen kontrapunktischen Struktur, die Rameau mathematisch ableitet. Diese Struktur hat im *Traité* die Gestalt einer über einer fallenden Quintschrittfolge errichteten Septakkordkette; die Akkorde sind – ohne dass es zu einer Akkordumkehrung mit Verlagerung des »son fondamental« in die Oberstimmen kommt – in sich so gestaltet, dass sich zwischen den oberen Stimmen diatonische Fortschreitungen ergeben. Dieses Modell enthält keimhaft die meisten der in einem korrekten Tonsatz vorkommenden Strukturen, sowohl die Dissonanz (als Septime) und ihre korrekte Vorbereitung und Auflösung als auch Ganz- und Halbtonschritt, und damit die Bausteine der Melodie. Rameau betrachtet diese Phänomene als im obersten Prinzip des »son fondamental« begründet und von jenem theoretisch abgeleitet, da sie in diesem elementaren, ausschließlich auf Terzen und Quinten basierenden Modell enthalten sind. Da das Modell auch alle sieben Töne des diatonischen Systems beinhaltet, versteht Rameau seinen elementaren Kontrapunkt zugleich als die theoretisch legitimierte Darstellung des diatonischen Systems. In seinen Augen ist sein Modell skalaren Anordnungen v. a. auch deswegen überlegen, weil es nicht nur die Töne des Systems enthält, sondern auch Regeln der »musique pratique«, v. a. der Dissonanzbehandlung, zu begründen vermag. Daraus wird deutlich, wie Rameaus Behauptung vom Vorrang der Harmonie vor der Melodie aufzufassen ist. Die Intervalle der Harmonie, Terz und Quinte, werden aus dem »son fondamental« in einem früheren Ableitungsschritt gewonnen als die Intervalle der Melodie, also Ganz- und Halbton. Der elementare vierstimmige Satz entsteht daher vor der Skala, die Rameau später durch seine harmonischen Analysen (etwa in der *Génération harmonique*, Paris 1737) als tonartlich heterogenes Gebilde erweisen möchte. Daneben weist Rameau der Harmonie auch bei der Affekterzeugung eine entscheidende Bedeutung zu. Primär ist aber seine Aussage über den Vorrang der Harmonie auf den theoretischen Vorgang der Ableitung des Satzmodells, also auf die »musique théorique«, zu beziehen.

Rameaus Verständnis des in der französischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts bereits verbreiteten Begriffs der »cadence rompuë« vermag die Problematik der Theorie Rameaus zu illustrieren: Da die Fortschreitung einer »dominante tonique«, der Dominantstufe, um eine Sekunde aufwärts gegen die Regel Rameaus verstößt, dass nur Terz- und Quint- bzw. Quartfortschreitungen des »basse fondamentale« vorstellbar sind, unterstellt Rameau für den Auflösungsakkord, dass die sechste Skalenstufe eine Supposition der »note tonique« (der Tonikastufe) sei (S. 62).

Die »cadence rompuë« ist damit nur eine Variante der »cadence parfaite«. Den mit dieser Definition des »basse fondamentale« einhergehenden Schwierigkeiten mit der »cadence irrégulière« nähert sich Rameau erst befriedigend mit dem *Nouveau système de musique théorique*; die Lehre eines »basse fondamentale« wird spätestens in der *Génération harmonique* mit der spekulativen Theorie eines »corps sonore« kombiniert.

Schon im *Traité* führt Rameau auch die verschiedenen Dimensionen des musikalischen Ausdrucks primär auf die Verschiedenheit von Akkorden bzw. Akkordverbindungen zurück: »Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, & surprenans; il y a encore une certaine suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions« (S. 141; »Es gibt traurige, sehnsüchtige, zärtliche, angenehme, fröhliche und überraschende Akkorde; es gibt außerdem eine gewisse Folge von Akkorden, die dieselben Affekte auszudrücken vermag«). Rameau stellt sich Harmonien noch nicht abstrakt in Funktionen vor, die durch ihren Bezug auf die Tonika definiert sind, sondern betrachtet sie auf das vierstimmige Modell bezogen, das als Fundus an durchaus linear-kontrapunktischen Stimmführungen hinter jedem Satz steht: Für diesen werden – einem Stimmführungsbaukasten gleich – Fortschreitungselemente ausgewählt, die so einen Teil des Modells realisieren. Für Rameau ist Harmonie also nach wie vor Kontrapunkt. Es besteht für ihn kein Gegensatz zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt, vielmehr bilden beide eine Einheit. Den vierstimmigen Kontrapunkt betrachtet Rameau als Gegenentwurf zum von Zarlino initiierten und vom Bicinium ausgehenden Lehrkonzept. Die These Rameaus, nach der die Harmonie gegenüber der Melodie vorrangig sei, bedeutet in erster Linie eine Veränderung im Hinblick auf das zugrunde liegende kontrapunktische Regelsystem, das zu einem abgeleiteten Moment wird.

Die Generalbasspraxis seiner Zeit spielt daher für die Entwicklung der Theorie Rameaus eine bedeutende Rolle: Der Ausgangspunkt seiner Vorstellung einer »basse fondamentale« ist schließlich die »règle de l'octave«, die Oktavregel als regel- und modellhafte Harmonisierung von Skalenstufen (S. 212, 382); demzufolge können nur die »note tonique« der ersten und die fünfte Skalenstufe – die »dominante tonique« als Sonderfall des »accord de la septième« – Fundament eines »accord parfait« sein. Rameau erörtert die Positionen der Oktavregel und die Fortschreitungen innerhalb des Modells ausschließlich mit den Begriffen des »accord parfait« und des »accord de la septième«; auch im Hinblick auf das Phänomen der Modulation gilt für Rameau die Oktavregel als Ausgangspunkt, auch wenn er diese nicht ausdrücklich nennt (Christensen 1993, S. 171–175). Eine besondere Rolle spielt dabei die »dominante tonique« zur Vermittlung (S. 248).

Kommentar • Der *Traité de l'harmonie* Rameaus gehört zu den wirkungsmächtigsten Publikationen des 18. Jahrhunderts. Bereits 1737 erscheint unter dem Titel *A Treatise of Music, containing the principles of composition* eine Übersetzung in englischer Sprache in London bei J. French. Nachdem schon Johann David Heinichen den *Traité* in seinem Traktat *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) erwähnte, setzt die intensive Auseinandersetzung mit Rameau in Deutschland mit der Übersetzung der Aneignung Jean le Rond d'Alemberts in den *Éléments de musique, théorique et pratique* (Paris 1752) durch Friedrich Wilhelm Marpurg ein (*Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, Leipzig 1757). Die wichtigsten französischen Traktate in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beziehen sich allesamt implizit oder explizit – nämlich hinsichtlich ihrer Positionierung im zurückliegenden Streit der Enzyklopädisten – auf Rameau, so besonders deutlich Charles-Simon Catel (*Traité d'harmonie*, Paris 1802), Jérôme-Joseph de Momigny (*La seule vraie théorie de la musique*, Paris 1821) oder Anton Reicha (*Traité de haute composition musicale*, Paris 1824 und 1826) bis hin zu François-Joseph Fétis (*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844).

An die Lehre eines »basse fondamentale« knüpfen die meisten Harmonielehren der Neuzeit an: Sie ist Ausgangspunkt der wichtigsten harmonischen Theorien des 19. Jahrhunderts bis hin zur Funktionstheorie in der Prägung Hugo Riemanns. Auch Theorien, die der funktionalen Harmonielehre skeptisch bis ablehnend gegenüberstehen, berücksichtigen die Überlegungen Rameaus; so gestaltet Paul Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz 1940) seinen »Stufengang« nach dem Vorbild Rameaus.

Abstrakte harmonische Funktionen kennt Rameau noch nicht, da er Musik implizit immer als mehrstimmigen Kontrapunkt denkt: Harmonie heißt für Rameau der Zusammenklang mehrerer linearer Stimmen, deren Führung allerdings von Momenten der Vertikalen abhängt. Wenn Rameau aber von Melodie spricht, meint er oft eigentlich die Diatonik, erzeugt aus den über dem »basse fondamentale« von den »sons fondamentaux« abgeleiteten terzgeschichteten Grundakkorden. Diese missverständliche Formulierungsgewohnheit hat bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Debatte über den Vorrang von Melodie und Harmonie beigetragen – selbst für Rameau lässt sich die künstlerische Gestalt der Melodie im musikalischen Kunstwerk theoretisch nicht ableiten, obgleich ihr Material immanent von der ihr zugrunde liegenden Harmonie abhängig ist. Für das 18. Jahrhundert ist diese Debatte um den Primat von Melodie oder Harmonie bestimmend: Rameau steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung in Frankreich, insbesondere im Streit mit den Enzyklopädisten wie

auch im Buffonistenstreit, dessen Grundlagen auf die Kontroverse um Harmonie und Melodie zurückführbar sind. Aber auch in Deutschland wird mit Bezug auf Rameau diese Frage bei bedeutenden Theoretikern verhandelt, wie Johann Mattheson, Marpurg (der in den *Historisch-kritischen Beyträgen*, Berlin 1754–1762, gegen Georg Andreas Sorge zugunsten der Theorie Rameaus polemisierte und mit der Übersetzung von d'Alemberts *Éléments de musique* die eigentliche, ernsthafte Auseinandersetzung mit Rameaus theoretischem System anregte), Christoph Nichelmann (mit dem Traktat *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755), aber auch Carl Philipp Emanuel Bach. Die Geschichte der Rameau-Rezeption in Deutschland ist eine Geschichte der Missverständnisse; eine bedeutende Rolle spielt in diesem Kontext die Aneignung von Terminologie, aber auch die deutsch-französische Sprachbarriere, die trotz der Gültigkeit des Französischen als Lingua franca des 18. Jahrhunderts im Bereich des fachlichen Austauschs deutlich wird. Rameaus Ansatz eines »son fondamental« haben die deutschen Rezipienten im Allgemeinen nicht verstanden. Mattheson diskutiert die Problematik (wenn nicht ohnehin nur polemisch) wie Marpurg in Bezug auf den praktischen Vorgang des Komponierens und nicht im Rahmen einer »musique théorique«. Rameaus Idee des theoretisch ableitbaren Satzmodells hat Mattheson nicht erfasst, weil ihm das Ansinnen, musikalische (auch elementare) Strukturen ausschließlich theoretisch abzuleiten, absurd erschienen wäre.

Literatur T. Christensen, Rameau and Musical Thought in the Enlightenment, Cambridge 1993 • J. Lester, Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 753–777 • M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hdh. 2002 • L. Holtmeier, Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Diss. TU Berlin 2010 • N. Martin, Rameau's Changing Views on Suspension and Suspension, in: *JMT* 56, 2012, 121–167 • Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau, hrsg. von B. Petersen, Mz. 2015

Birger Petersen

Jean-Philippe Rameau *Nouveau système*

Lebensdaten: 1683–1764

Titel: Nouveau système de musique theorique. Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique, Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie (Neues System der Theorie der Musik, in dem man das Prinzip sämtlicher nötiger Regeln für die Praxis findet)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1726

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 114, [4] S., frz.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hrsg. von J.-F. Kremer, Bourg-la-Reine 1996 [Faksimile mit Vorw.] • Edition: Jean-Philippe Rameau. Complete Theoretical Writings, Bd. 2, hrsg. von E. R. Jacobi, [Rom] 1967 • Übersetzung: B. G. Chandler, Rameau's »Nouveau système de musique théorique«. An Annotated Translation with Commentary, Diss. Indiana Univ. 1975 • Digitalisat: BSB, Gallica, IMSLP

Zusammen mit seiner ersten Schrift, dem *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), bildet das *Nouveau système de musique théorique* von 1726 den Grundstock für die Musiktheorie Jean-Philippe Rameaus und (darauf basierend) für die moderne Akkordtheorie. Seinem Untertitel zufolge ist das *Nouveau système* eine Einleitung zum *Traité* gedacht und wurde mit einer Neuauflage desselben zusammengebunden vertrieben.

Zum Inhalt • Die Erkenntnisse Joseph Sauveurs, die dieser unter dem Titel *Principes d'acoustique et de musique* (Paris 1701) veröffentlicht hatte, machen nachweislich großen Eindruck auf Rameau: Mit Sauveurs Entdeckung und Beschreibung der Obertonreihe erhält Rameau ein physikalisch gestütztes Fundament für seine Umkehrungstheorie, die er bereits und vermutlich ohne Kenntnis der Arbeiten Sauveurs im *Traité de l'harmonie* niedergelegt hatte – hier noch auf der Basis der antiken Intervallverhältnisse und der Saitenteilung am Monochord. Aufmerksam gemacht wird Rameau auf die Forschungen Sauveurs spätestens von Louis-Bertrand Castel, der in einer Rezension des *Traité de l'harmonie* im einflussreichen *Journal de Trévoux* vom Oktober 1722 (ebd., S. 1733 f.) die Übereinstimmung der Theorie eines »basse fondamentale« mit der Obertontheorie Sauveurs konstatiert. Sogar der Titel des Traktats bezieht sich auf Sauveur: Rameau entlehnt ihn dem Bericht des Akademiesekretärs Bernard de Fontenelle, dessen Artikel *Sur un nouveau système de musique* (in: *Actes de l'Histoire de l'Académie Royale des sciences*, Paris 1701) über Sauveurs Forschungen berichtet. (Sauveur und Fontenelle verstehen unter »système« allerdings die Teilung der Oktave unter Gesichtspunkten der Stimmungstheorie.)

Das Phänomen der Obertöne ist von Marin Mersenne (in: *Harmonie universelle*, Paris 1636/37) mit seiner Formulierung des Zusammenhangs von Tonhöhe und Schwingungszahl bereits dargestellt und Anfang des 18. Jahrhunderts überzeugend nachgewiesen, allerdings als empirisches Phänomen auch bei Sauveur missverstanden: Sauveur bietet keine mathematischen oder mechanischen Begründungen an, sondern beschreibt auf der Basis einer akustischen Begründung der Obertöne sowie ihrer Beziehungen untereinander und zum Grundton das Obertonphänomen. Rameau erwähnt in den ersten Sätzen seines Traktats das

Prinzip des »corps Sonore« (S. III), die Konstruktion schwingender Systeme, die die als Grundlage für die Bildung von Akkorden notwendigen Obertonschwingungen hervorbringen können, führt diese Theorie aber erst in der *Génération harmonique* (Paris 1737) vollständig aus. Vom *Nouveau système* an ist Rameau allerdings in der Lage, seine Theorie eines »basse fondamentale« als natürlich gegeben darzustellen – als Naturphänomen, nicht als mathematische oder pädagogische Konstruktion: Der »basse fondamentale« ist eine abstrakte, rekonstruierte Stimme, die die Zentral- bzw. Grundtöne der erklingenden Akkorde darstellt; sie vermittelt so den Zusammenhang, den Fortgang von Akkord zu Akkord. Problematisch bleibt unter diesem Gesichtspunkt allerdings weiterhin die Hervorbringung des Molldreiklangs sowie des Septakkords, die im *Traité de l'harmonie* noch die Folge einfacherer arithmetischer Manipulationen war: Während der Durakkord aus der Obertonreihe entwickelt werden kann, gilt dies für die anderen Akkordphänomene nicht bzw. nur bedingt.

Der Aufbau des *Nouveau système* entspricht weitgehend dem seiner Vorläuferpublikation, des *Traité de l'harmonie*, auch wenn die jüngere Veröffentlichung nur den Bereich der musica theórica in den Blick nimmt: Anmerkungen wie im *Traité*, etwa zu interpretatorischen Fragestellungen wie zum Generalbassspiel, fehlen. Der Argumentationsweg Rameaus im *Nouveau système* unterscheidet sich von dem des *Traité* nicht in seiner Zielsetzung, wohl aber in seinen Stationen: Beginnt die Diskussion des Ursprungs der Harmonie und ihrer Töne im *Traité* mit dem »son fondamental«, dem Fundamentalton im Sinne eines Haupt- bzw. Grundtons, so erklärt Rameau wenige Jahre später zunächst den »accord parfait«, also den Dreiklang als »perfekten Akkord«, und macht ihn zum Ausgangspunkt seiner Argumentation, die dem Terminus des »son fondamental« (der in der Anfangserklärung zur Hervorbringung der Intervalle höchstens als tiefster Ton Erwähnung findet) allerdings noch eine zusätzliche (nämlich quasi funktionale) Bedeutung beimisst. Die Diskussion des »accord parfait« findet sich ebenfalls bereits zu Beginn im Abschnitt »Préliminaires«: »Trois Sons en pareille distance composent le plus parfait de tous les Accords, qu'on nomme, pour cette raison, *Accord parfait ou naturel*« (S. 5; »Drei Töne in gleicher Distanz konstituieren den perfektsten unter allen Akkorden, weshalb er aus diesem Grund der perfekte oder natürliche Akkord genannt wird«). Das verwendete Vokabular weist deutlich auf Rameaus Vertrautheit mit den Entdeckungen Sauveurs hin – ein »accord naturel« ist aus den in der Natur durch die Obertonreihe gegebenen Tönen zusammengesetzt. Zudem wird die für Rameau existierende Gleichberechtigung von großer und kleiner Terz aus dieser Formulierung deutlich. An diesem

Fallbeispiel ist ablesbar, dass Rameau für die Schriften der Zwanzigerjahre noch keine einheitliche Terminologie erarbeitet hat; im Übrigen erscheint der Terminus »basse fondamentale« kaum, sondern eher sein Parallelterminus »son fondamental«.

Zu den wichtigsten Innovationen des *Nouveau système* gehört die Funktion der Subdominante (»sous-dominante«) im Sinne einer Unterquinte der »note tonique«; wie die Dominante mit der Septime wird der Subdominante eine charakteristische Dissonanz zugeschrieben, nämlich die große Sexte als »sixte ajoutée« – als dialektische Entsprechung im Kontext der »cadence parfaite« bzw. »imparfaite«. Mit dieser Konstruktion erweitert Rameau den Radius der möglichen Ausgangsakkordtypen auf drei neben dem »accord parfait« und dem »accord de la septième«.

Außerdem erörtert Rameau erstmals das Phänomen des »double emploi«, also eines »doppelten Gebrauchs« – in diesem Fall desselben Akkordmaterials –, das mit der These einer Subdominante eng zusammenhängt: Da der »basse fondamentale« keine Sekundfortschreitungen der Fundamentaltöne zulässt, in Kadenzbewegungen aber der »accord de la sixte ajoutée« unmittelbar vor der »dominante-tonique« stehen kann, ist der Akkord auch als Quintsextakkord im Sinne einer Umkehrung, also seinerseits als »accord de la septième«, als Ausgangspunkt eines doppelten Quintfalls zu verstehen. Beide Aspekte – also Klang- und Fortschreitungsphänomen – bestimmen die späteren Veröffentlichungen ab der *Génération harmonique*.

Darüber hinaus präsentiert Rameau im *Nouveau système* erstmals eine Analyse des Monologs aus Jean-Baptiste Lullys *Armide* (Paris 1686). Für Rameau ist das Heranziehen zeitgenössischer Musik bzw. solcher der jüngsten Vergangenheit sonst eher untypisch: Neben der Lully-Analyse, die uns in drei Publikationen Rameaus begegnet, findet sich im *Nouveau système* eine Erörterung eines Corelli-Satzes, einige Notenbeispiele übernimmt Rameau zudem von Charles Masson. Alle anderen Literaturbeispiele stammen von Rameau selbst. Dass ausgerechnet eine Szene Lullys zur Analyse herangezogen wird, ist – abgesehen von der Zweckmäßigkeit im Rahmen der Argumentation Rameaus – auch im historischen Kontext nicht verwunderlich, denn der hohe Rang der Tragédie en musique *Armide* ist selbst von Lullys Kritikern nicht infrage gestellt worden.

Rameau führt den Monolog »Enfin, il est en ma puissance« als umfangreiches Analysebeispiel im Zusammenhang mit seiner Erörterung des Terminus »Modulation« an und benutzt ihn, um sowohl Akkordprogressionen innerhalb einer Tonart – im Sinne einer Ausweichung – als auch von einer Tonart zu einer anderen – im Sinne des heutigen Gebrauchs des Begriffes – zu beschreiben. Die Kadenzstruktur stellt Rameau mit dem »basse fondamentale« dar;

es geht ihm primär um harmonische Vorgänge, kaum hingegen um melodische Abschnitte: Seine Analyse besteht in erster Linie darin, den »basse fondamentale« zu jedem Klang des Rezitativs Lullys zu ermitteln und mit Buchstaben in eine Liste von insgesamt neun unterschiedlichen Arten der harmonischen Fortschreitung einzuordnen. Anhand der Gliederung des Notentextes in voneinander getrennte harmonische Fortschreitungen, die einer solchen Analyse zugrunde liegt, gelingt Rameau auch die praktische Darstellung des Prinzips der »dominante-tonique«, der Dominantstufe, in Verbindung mit der »cadence irrégulière« (der »unregelmäßigen Kadenz«) und der »cadence parfaite« (der »perfekten Kadenz« als Fortschreitung im Quintfall). Und da nicht alle »dominantes-toniques« in eine »cadence parfaite« führen, wird schließlich auf die im Beispiel Lullys nicht vorkommende »cadence rompue«, die »unterbrochene Kadenz« als trugschlüssige Wendung verwiesen.

Kommentar • Das *Nouveau système de musique théorique et pratique* lässt sich nicht unabhängig vom *Traité de l'harmonie* verstehen – und wird auch von der Nachwelt nicht selbstständig verstanden. So ist der Monolog der Armide zwar auch Gegenstand der Kontroverse Rameaus mit Jean-Jacques Rousseau, der die Komposition – neben der Analyse Rameaus – im *Lettre sur la musique française* ([Paris] 1753) v. a. unter dem Aspekt der Modulation einer eingehenden Kritik unterzieht; Rameau antwortet mit den *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe* (Paris 1754): Während im *Nouveau système* Modulationsmodelle und damit rein technisch-handwerkliche Aspekte im Vordergrund der Betrachtung stehen, sind es in der späteren Verteidigungsschrift gegen Rousseau grundsätzlich andere Elemente musikalisch-ästhetischen Denkens; die Analyse des gleichen Werkes in den *Observations* unterscheidet sich im Detail erheblich. Rameau wie Rousseau geht es dabei letztlich auch um die Frage des Primats von Harmonie oder Melodie.

Literatur C. Verba, The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics, in: JAMS 26, 1973, 69–91 • T. Christensen, Eighteenth-Century Science and the »Corps sonore«, The Scientific Background to Rameau's »Principle of Harmony«, in: JMT 31, 1987, 23–50 • B. Petersen, Jean-Philippe Rameaus Auseinandersetzung mit dem Monolog aus Lullys »Armide«, in: Musiktheorie im Kontext. Kgr.Ber. Hamburg 2005, hrsg. von J. P. Sprick, R. Bahr und M. von Troschke, Bln. 2008, 345–356

Birger Petersen

Bartolomeo Ramis de Pareja

Musica practica

Lebensdaten: um 1440 – nach 1491

Titel: Musica practica Bartholomei Rami de Pareia Hispani

Erscheinungsort und -jahr: Bologna 1482

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 42 Bl., lat.

Quellen / Drucke: Überlieferte Exemplare der Druckausgabe: GW M3701420: I-Bc, A.81 und D-Rp, Th.29 [dat. auf den 5. Juni 1482] • I-Fn, Inc. A.7.35 [enthält ein neues Blatt am Ende, das mit anderer Schriftart von Henricus de Colonia gedruckt und mit einem neuen Kolophon am 12. Mai (»quarto idus Maij«) 1482 dat. wurde] • GW M37014: I-Bc, A.80 [zeigt Korrekturen; aus der Werkstatt von Ruberia; Bl. b3–4 wurden neu gesetzt; enthält ebenfalls das neue Blatt von Colonia] • Nachdruck: hrsg. von G. Vecchi, Bologna 1969 [Faksimile] • Edition: hrsg. von J. Wolf, Leipzig 1901, 1–112 [Digitalisat: TML] • Übersetzungen: The Musica practica of Bartolomeo Ramos de Pareia. A Critical Translation and Commentary, übs. von L. E. Fose, Diss. Univ. of North Texas 1992 • Practica musica, übs. von C. A. Miller, Neuhausen 1993

Bartolomeo Ramis (auch: Ramos) de Pareja wurde in Baeza (Diözese Jaén) geboren und unterrichtete Musik, hauptsächlich basierend auf Boethius, in Salamanca. Um 1472 kam er nach Italien, wo er mit der Arbeit an seiner *Musica practica* begann. In Bologna gab er Giovanni Spataro Privatunterricht und lehrte öffentlich. Seine Hoffnungen auf den Musiklehrstuhl an der Universität Bologna wurden vermutlich aufgrund seiner ablehnenden Haltung gegenüber älteren Theoretikern nicht erfüllt. Um 1484 ging er mit der Absicht nach Rom, eine *Musica theoricā* und eine *Musica semimathematica* zu verfassen; dieser Plan wurde aber niemals ausgeführt.

Zum Inhalt • Ramis' *Musica practica* ist eines der fortschrittlichsten und provokativsten musiktheoretischen Werke aus dem späten 15. Jahrhundert. Die umstrittensten Punkte sind Ramis' Verständnis der Mensuralnotation, seine Forderung nach reiner Intonation und seine drastische Revision der Guidonischen Hand. Bemerkenswert ist auch Ramis' Interesse für Zahlenmystik und die Beziehungen zwischen den Planeten, Tönen, Modi und Körpersäften. Er hatte offensichtlich auch großes Vergnügen an Kanonkompositionen und musikalischen Rätseln.

Ramis behauptet (pars III, tract. I, cap. I), dass eine Brevis im »tempus perfectum« (unterteilt in drei »semibreves minores«) dieselbe Dauer habe, wie eine Brevis im »tempus imperfectum« (unterteilt in zwei »semibreves majores«). Hierin stimmt er mit Giorgio Anselmi (*De musica*, 1434) überein. Im Unterschied zu dieser Auffassung meinte Johannes Tinctoris (*Proportionale musices*, um 1472), dass der Schlag auf die Minima in beiden Mensuren, »tempus perfectum« und »imperfectum«, gleichbleibe, wodurch die Summe dreier perfekter Breven in Mensur O die gleiche Zeitdauer ergeben, wie die zweier perfekter

in Mensur C, sodass die Länge der Einzelbrevis dadurch jeweils unterschiedlich ausfällt.

Ramis lehnt die pythagoreische Stimmung mit ihren dissonanten Terzen und Sexten, wie sie von Boethius übermittelt wurde, ab (pars I, tract. I, cap. II–III). Stattdessen schlägt er eine neue Unterteilung des Monochords vor, die aus zwei Reihen reiner Quinten besteht (*d-a-e-h* und *b-f-c-g*). Dabei wird die zweite Quintenfolge um ein syntonisches Komma (21,5 Cent oder 81:80) gegenüber der pythagoreischen Stimmung nach oben verrückt. Demzufolge klingen die meisten großen und kleinen Terzen sowie die diatonischen Halbtöne rein (mit den Verhältnissen 5:4, 6:5 bzw. 16:15). Dadurch erklingen auch die meisten diatonischen Akkorde in reiner Stimmung. Die Diskrepanz eines syntonischen Kommas zwischen den beiden Quintenfolgen brachte jedoch einige praktische Probleme mit sich. So ergeben sich Sekundschritte von verschiedener Größe (größere und kleinere Sekunden im Verhältnis 9:8 bzw. 10:9), eine hörbar zu kleine Quinte *g-d* (40:27) und eine hörbar zu große Quarte *d-g* (27:20) sowie eine etwas zu kleine Mollterz *h-d* (32:27), die dazu führte, dass Dreiklänge auf *g* etwas unstabil wirken. Diese Intonation ist allerdings für Renaissancepolyphonie besser geeignet als die pythagoreische Stimmung. Mark Lindleys Behauptung, dass Ramis auch eine mitteltönige Stimmung für Tasteninstrumente empfahl, wurde von Luanne Fose infrage gestellt (Lindley 1980, S. 5, 31; Fose 1992, S. 74–87).

Ramis lehnte nicht nur die pythagoreische Stimmung, sondern auch die Guidonische Hand ab, welche seines Erachtens nicht in der Lage sei, die antike Unterscheidung zwischen disjunkten und konjunkten Tetrachorden angemessen darzustellen (pars I, tract. I, cap. IV–V). Sie war auch nicht dazu geeignet, seine rein gestimmte Skala mit ihren zwei verschieden großen Halbtonschritten abzubilden. Die Hexachordsilben *ut-re-mi-fa-sol-la* ersetzt Ramis durch ein System, bei dem die ganze Oktave mit den Silben *Psal-li-tur per vo-ces is-tas* (»man singt mithilfe dieser Silben«) solmisiert wird. Anstelle der spiralartigen Bewegungen bei der Guidonischen Hand beginnt sein System in der Handfläche mit *c* unter *I-ut* und schreitet jeden Finger wie auf einer Leiter hinauf und hinunter (pars I, tract. I, cap. VIII).

Die von Ramis postulierten Übereinstimmungen zwischen dem menschlichen Körper und der Himmelmusik gehen auf Johannes Egidius Zamorensis (*Ars musica*, ca. 1270) zurück, vielleicht sogar auf arabische Vorlagen. Der dorische und der hypodorische Modus, die er mit Phlegma und der Farbe von Kristall verbindet, hatten entgegengesetzte Effekte (pars I, tract. III, cap. III): Das Hypodorische bringe Schlaf, während das Dorische den Schlaf vertreibe. Dem Phrygischen und Hypophrygischen entsprechen Zorn und Feuer; das Phrygische erwecke Ärger,

während das Hypophrygische liederlich und schmeichelfhaft sei. Das Lydische entzücke und provoziere Springen und Tanzen; das Hypolydische sei fromm und ergreifend; beide seien mit Blut und Feuer verbunden. Das Mixolydische (frivol und jugendlich) und das Hypomixolydische (sanft und wohlgezogen) haben Melancholie und die Farbe des Topas als Gegenstück. Ramis assoziiert außerdem jede der acht Tonhöhen der griechischen Skala, von *proslambanomenos* bis *mēsē*, mit einer himmlischen Sphäre, vom Mond bis zum Sternennfirmament, sowie mit einem Modus und mit acht der neun Musen. In einem eigenen Kapitel bespricht er auch die numerologische Bedeutung der Zahlen 6, 7, 8 in der Musik (pars III, tract. I, cap. I).

Kommentar • Die vier erhaltenen Exemplare der *Musica practica* zeigen Spuren von fortschreitenden Korrekturen und weisen auf die Schwierigkeiten bei der Drucklegung des Werks hin. Trotz Ramis' persönlichen Frustrationen und des polemischen Tonfalls seines Werks war seine Bereitschaft, radikal neue Lösungen angesichts der praktischen Musikausübung seiner eigenen Zeit zu finden, bewundernswert. Sie stimulierte entscheidend den musikalischen Diskurs um 1500 in Italien.

Ramis' Traktat fand unter seinen Zeitgenossen geteilte Aufnahme. Sein System der Oktavsolmisation wurde von Nicolò Burzio (*Musices opusculum*, Bologna 1487) und John Hothby (*Excitatio quaedam musicae artis per refutationem*, I-Fn, Cod. Pal. 472, hrsg. Seay 1964) kritisiert. Seine Theorie von der gleichen Länge der Breven im »tempus perfectum« und »imperfectum« wurde von Spataro (*Tractato di musica*, Venedig 1531) und Giovanni Maria Lanfranco (*Scintille di musica*, Brescia 1533) übernommen. Im Gegensatz dazu folgten Franchino Gaffurio (*Practica musice*, Mailand 1496) und Giovanni Del Lago der Position von Tinctoris (siehe Spataros Briefw., I-Rvat, Vat. lat. 5318, in Blackburn/Lowinsky/Miller 1991). Pietro Aaron wechselte die Seiten von Tinctoris zu Ramis. Spataro verlieh ein Exemplar der *Musica practica* (I-Bc, A.80) an Gaffurio, der es mit kritischen Randbemerkungen versah, insbesondere zu den Passagen, in denen Ramis für die gleichwertigen Breven eintritt. Dazu nahm Spataro in seinen *Errori de Franchino Gafurio da Lodi* (Bologna 1521) Stellung. Spataros Briefwechsel mit Giovanni Del Lago, Pietro Aaron u. a. (Blackburn/Lowinsky/Miller 1991) diskutiert viele Details aus Ramis' Werk. Die einzige erhaltene Komposition Ramis' ist die fragmentarisch überlieferte Motette *Tu lumen tu splendor Patris*.

Literatur A. Sorbelli, Le due edizioni della »Musica practica« di Bartolomé Ramis de Pareja, in: Gutenberg-Jahrbuch 5, 1930, 104–114 • F. Ghisi, Un terzo esemplare della »Musica Practica« di Bartolomeo Ramis De Pareia, in: Note d'Archivio 12, 1935, 223–227 • John Hothby, Tres tractatuli contra Bartholomeum

Ramum, hrsg. von A. Seay, Rom 1964 • M. Lindley, Pythagorean Intonation and the Rise of the Triad, in: RMARC 16, 1980, 4–61 • C. V. Palisca, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New Haven 1985 • A Correspondence of Renaissance Musicians, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • A. M. Busse Berger, Mensuration and Proportion Signs, Oxd. 1993 • G. Tomlinson, Music in Renaissance Magic, Chicago 1993 • J. Herlinger, Medieval Canonics, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 168–192 • S. Forscher Weiss, Disce manum tuam si vis bene discere cantum. Symbols of Learning Music in Early Modern Europe, in: Music in Art 30, 2005, 35–74

Grantley McDonald

Erwin Ratz Formenlehre

Lebensdaten: 1898–1973

Titel: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1951

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 248 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Wien ²1968 [erw. Aufl.] • Wien ³1973

Bei der *Einführung in die musikalische Formenlehre* des Schönberg- und Webern-Schülers Erwin Ratz handelt es sich um die wohl einflussreichste deutschsprachige formanalytische Studie des 20. Jahrhunderts, die ohne Zögern zu den Standardwerken der musiktheoretischen Literatur gerechnet werden darf. Der darin entwickelte Ansatz einer »funktionellen Formenlehre« geht von der Annahme aus, dass die Abschnitte einer Komposition deutlich unterscheidbare Funktionen ausprägen, die in ihrem Zusammenwirken einem in sich geschlossenen Organismus ähneln. Ratz' Studie steht in der Tradition der »Formenlehre der Wiener Schule«, wie sie bereits in Anton Weberns vier Vorlesungsreihen *Über musikalische Formen* (1934–1938) sowie später in Arnold Schönbergs postum veröffentlichten *Fundamentals of Musical Composition* (London 1967) ihren Niederschlag gefunden hat. Für lange Zeit blieb Ratz' Buch die einzige deutschsprachige Publikation zur Formenlehre der Wiener Schule. Anders als die erwähnten Arbeiten, von denen unklar ist, ob und inwieweit Ratz sie gekannt hat, zielt Ratz' Studie auch auf ein konkretes historisches Beweisziel. Es geht ihr um den Nachweis, dass die Inventionen und Fugen Johann Sebastian Bachs einerseits und die Klaviersonaten und Streichquartette Ludwig van Beethovens andererseits, die nach Ratz in ihrer Synthese von polyphonem und harmonischem Denken die »Höhepunkte zweier Stilperioden« darstellen, auf gemeinsamen Grundlagen beruhen, auf Prinzipien, die alle Formen teilen. Die von Johann Wolfgang von Goethe in seiner *Meta-*

morphose der Pflanzen entwickelte Idee der »Urpflanze« steht Pate für Ratz' Vorstellung von der einen »Urform«, die den unterschiedlichsten Ausprägungen musikalischer Formen zugrunde liegt.

Zum Inhalt • Das 1. Kapitel beschreibt »typische Formstrukturen bei Beethoven«, wie etwa die Gestaltungsmöglichkeiten formaler Funktionen in der Sonatenform, wozu der Hauptgedanke (Periode, Satz, zwei- und dreiteiliges Lied), die Überleitung, der Seitensatz, der Schlusssatz und die Durchführung (bestehend aus »Einleitung«, »Kern« und einem »Verweilen auf der Dominante«) zu rechnen sind. Dabei weist Ratz die »feste« und die »lockere« Fügung als zwei diametral gegenüberstehende »Gestaltungsprinzipien« aus, die sowohl auf harmonischen als auch motivischen Kriterien fußen. Unter »fest« gefügten Formabschnitten versteht Ratz solche, in denen zum einen die Haupttonart eindeutig etabliert und mittels Kadenzzen bekräftigt wird, zum anderen thematische Gestalten entstehen, die als Periode, Satz oder dreiteiliges Lied charakterisiert werden können. »Locker« gefügt sind demgegenüber solche Formabschnitte, die modulieren oder auf der Dominante der Zieltonart verweilen. Die feste Bauart sei insbesondere für den Hauptsatz (und in geringerem Maße für den Schlusssatz) charakteristisch, die lockere Fügung v. a. für den Seitensatz, die Überleitung, die Reprise-rückleitung sowie die Durchführung.

Die zuvor in der Theoriegeschichte nur unscharf definierten und zuweilen austauschbar verwendeten Begriffe »Periode« und »Satz« werden als »entgegengesetzte Grenztypen« positioniert (S. 24), die es erlauben, die »Buntheit der Erscheinungen« thematischer Formgestaltung zu erfassen. Bemerkenswert ist zudem die enge Definition der beiden Formungskonzepte, die Ratz vorschlägt und die in der Folge kanonische Gültigkeit erlangen sollte. Die Periode als geschlossener Thementypus setzt sich gemäß der Ratz'schen Definition aus zwei in der Regel gleich langen Halbsätzen zusammen, die sich nur durch den Kadenzschluss unterscheiden: Während der Vordersatz mit einem Halbschluss endet, schließt der Nachsatz, der zunächst eine Wiederholung des Vordersatzes darstellt, mit einer stärkeren Kadenzform, dem Ganzschluss. Der offene, vorwärtstreibende »Satz« besteht demgegenüber aus einem eröffnenden Zweitakter, seiner (wörtlichen oder varierten) Wiederholung sowie einem viertaktigen Entwicklungsteil, der mittels motivischer Abspaltung eine Verdichtung der Ereignisfolge bewirkt (exemplarisch dargestellt anhand der ersten acht Takte aus Beethovens Klaviersonate in f-Moll op. 2 Nr. 1).

Die Kapitel 2 und 4 widmen sich ausgewählten Inventionen und Sinfonien Bachs (C, c, Es, E, e, F, f, B bzw. c, D, e, F, f, g, a, B) unter dem Blickwinkel der Verschmelzung von homophoner und polyphoner Schreibweise. Dabei zielt

der Autor nicht auf eine erschöpfende Untersuchung dieser Stücke ab; vielmehr geht die analytische Darstellung nur so weit, wie sie für das Verständnis der Verfahren in Beethovens Werken von Bedeutung ist: Ratz verfolgt das teleologische Beweisziel, dass bereits bei Bach diejenigen Prinzipien der Themenbildung und -entwicklung (u. a. Bildung thematischer Einheiten im Sinne von Periode und Satz, motivische Arbeit, Sequenzbildung) wirksam sind, die auch für den späteren klassischen Stil prägend werden sollten. Daneben führt Ratz den Gedanken ein, alle existierenden Formen ließen sich auf eine fünfteilige »Urform« zurückführen. Die »Urform« besteht aus einem die Tonika exponierenden Teil, einem von der Tonika wegführenden Teil, einem in anderen Tonarten verweilenden Teil, einem auf der Dominante der Haupttonart stehenden Teil sowie einem die Ausgangstonika bekräftigenden Teil.

Kapitel 3 befasst sich mit der Architektonik von Bachs Fugen (sieben Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Bd. I und II); am Ende des Kapitels steht eine detaillierte Analyse der Orgel-Toccata in F-Dur BWV 540. Das Augenmerk der Analysen liegt auf der Frage, welche unterschiedlichen Realisierungen die »Idee der Fuge« als drei, durch Zwischenspiele verbundene Durchführungen erfahren kann. Ratz vertritt hier die Auffassung, die Zwischenspiele in den Bach'schen Fugen würden das spätere Konzept der motivisch-thematischen Arbeit, wie es bei Beethoven paradigmatisch verwirklicht ist, vorwegnehmen.

Die Kapitel 5 bis 7 behandeln Beethovens Werke aus der mittleren und letzten Schaffensphase: Kapitel 5 mit ausgewählten Beispielen aus den Klavierwerken (einige Sonaten und die Bagatellen op. 126), Kapitel 6 mit den Streichquartetten (op. 59 Nr. 1, op. 95, op. 132) und Kapitel 7 schließlich mit der *Hammerklaviersonate* op. 106. In Kapitel 5 liefert Ratz außerdem eine ausführlichere Besprechung der Adagioform, der Rondoform sowie der Mischform des Sonatenrondos, welche im einleitenden Kapitel nur gestreift wurden. In Kapitel 6 versucht Ratz u. a. anhand des Scherzos aus dem Streichquartett op. 59 Nr. 1 den Nachweis für das Bestreben Beethovens zu erbringen, »das bloße Reihungsprinzip der älteren Musik aufzuheben und alle Teile eines Stückes organisch in einen Gesamtaufbau einzugliedern« (S. 183). Anders als in zahlreichen Vorläuferstudien liegt bei Ratz der Fokus weder auf thematischen Entwicklungsprozessen noch auf dem, was Ratz als »Charaktere« bezeichnet; vielmehr wird die Thematik bzw. Motivik selbst, neben der Harmonik, zum wesentlichen Bestimmungsmerkmal formaler Funktionalität: Durch die wahlweise lockere oder feste Fügung formaler Einheiten ergeben sich, wie oben beschrieben, eindeutige Affinitäten mit Bezug auf die zeitliche Positionierung im organisch angelegten Formverlauf.

Kommentar • Anders als der Titel suggeriert, stellt Ratz' Schrift keine Formenlehre im herkömmlichen Sinne eines Lehrbuchs dar. Lediglich Kapitel 1 vermag die Erwartungen an eine »Einführung« wenigstens partiell zu erfüllen. Als »Einführung« mag Ratz' Studie schon alleine deshalb ungeeignet erscheinen, weil sie in weiten Teilen einen auf musiktheoretisch hohem Niveau vorgebildeten Leser voraussetzt (vgl. die Rezension des anonymen Autors M. C.).

Eine weitere Besonderheit der Ratz'schen Studie betrifft das behandelte Repertoire, das v.a. mit Blick auf Bachs Inventionen und Fugen deutlich von den anderen theoretischen Schriften von Vertretern der Wiener Schule abweicht. Ratz selbst hat seine Theorie in einigen nachfolgenden Publikationen an einem spätromantischen Repertoire – an zwei Werken aus dem sinfonischen Schaffen Gustav Mahlers, für dessen Gesamtausgabe er verantwortlich zeichnete – erprobt. Die zweite, 1968 erschienene Auflage der *Einführung* ist gegenüber dem Erstdruck v.a. um Analysen einiger Beethoven'scher Klavierwerke erweitert.

Die punktuelle Einbeziehung von Ideen Heinrich Schenkers wurde vermutlich durch den Schenker-Schüler Oswald Jonas, seinerseits ein Lehrer von Ratz, angeregt. So sieht Ratz etwa in Bachs C-Dur-Invention, ganz im Schenker'schen Sinne, die schrittweise Auskomponierung des zugrunde liegenden C-Dur-Dreiklangs verwirklicht und knüpft daran Überlegungen zur Analogie von Musik und pflanzlichem (organischem) Wachstum.

Was die Rezeption der *Einführung* angeht, darf diese im deutschen Sprachraum als durchweg positiv bezeichnet werden (vgl. u. a. Paul Mies 1952 und Ludwig Finscher 1970). Ratz' These etwa, das treibende Moment im Kopfsatz von Beethovens *Sturmsonate* op. 31 Nr. 2 bestünde in der Phasenverschiebung von Formfunktion und musikalischem Charakter, wurde von Carl Dahlhaus wieder aufgegriffen und zur wirkmächtigen These weiterentwickelt, Beethovens selbsterklärter »neuer Weg« um 1803 läge in einer veränderten Auffassung von Form, die von nun an als Transformationsprozess begriffen wird (Dahlhaus 1987, S. 149–158).

In der angloamerikanischen Theorielandschaft dagegen hat die Arbeit Ratz' (und Schönbergs) lange Zeit ein Schattendasein geführt. Dies änderte sich erst mit William Caplins 1998 publizierter Arbeit *Classical Form* (New York), in der der Autor zahlreiche Aspekte der Ratz'schen Theorie aufgreift und weiterentwickelt. So bietet Caplin etwa eine genauere Spezifizierung derjenigen Faktoren, die zu einer locker bzw. zu einer fest gefügten Bauweise von Themen beitragen (vgl. Caplin 1998, S. 84–86). Auch die Ratz'sche Unterscheidung zwischen »Typen« und »Funktionen« (S. 24) wird einer genaueren Definition im Sinne ihres Verhältnisses zu musikalischer Temporalität unterzogen: Während Formfunktionen wie etwa Hauptthema

oder Seitensatz sich intrinsisch durch ihre zeitliche Positionierung im Formverlauf auszeichnen, sind Formtypen (wie etwa Periode und Satz) nicht an feste zeitliche Positionen gebunden, sondern flexibel einsetzbar. Darüber hinaus werden formale Funktionen bei Caplin noch konsequenter als bei Ratz über die Harmonik definiert. Die größte Abweichung liegt aber wohl in der Preisgabe der Ratz'schen Idee von der »einen« fünfteiligen Urform; gegenüber Ratz wird bei Caplin die Anzahl an formalen Funktionen beträchtlich erweitert.

Literatur P. Mies, Erwin Ratz. Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 1951, in: *Mf* 5, 1952, 298–300 • M. C., Einführung in die musikalische Formenlehre. By Erwin Ratz, in: *ML* 33, 1952, 171 f. • P. A. Pisk, Einführung in die musikalische Formenlehre; Ueber Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. Von Erwin Ratz, in: *Notes* 10, 1953, 626 f. • E. Ratz, Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie, in: *Mf* 8, 1955, 169–177 • Ders., Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie, in: *Mf* 9, 1956, 156–171 • A. Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, hrsg. von G. Strang und L. Stein, L. 1967 • L. Finscher, Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 2. Auflage, in: *Mf* 23, 1970, 351 • C. Dahlhaus, Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987 • W. E. Caplin, Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven, N.Y. 1998 • Anton Webern. Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel, hrsg. von N. Boynton, Mz. 2002

Markus Neuwirth

Max Reger

Modulationslehre

Lebensdaten: 1873–1916

Titel: Beiträge zur Modulationslehre

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1903

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 54 S., dt.

Quellen / Drucke: Autograph u. Stichvorlage: D-Mbs, Cgm 9409 • Übersetzungen: On the Theory of Modulation, übs. von J. Bernhoff, Leipzig 1904 • Contribution à l'étude des modulations, übs. von M.-D. Calvocoressi, Leipzig 1904

Max Reger hat zwar seit etwa seinem 20. Lebensjahr regelmäßig Musiktheorie und Komposition unterrichtet (zunächst in Wiesbaden, später in München und Leipzig), im Unterschied zum fast gleichaltrigen und ebenfalls als Lehrer tätigen Arnold Schönberg jedoch keine Lehrbücher verfasst. Einzige Ausnahme ist die in ihrem Umfang schmale Schrift *Beiträge zur Modulationslehre*, die im

Frühjahr 1903 entstand. Die Rubrizierung als »Beiträge« macht bereits darauf aufmerksam, dass keine umfassende Übersicht über Möglichkeiten bzw. verschiedene Arten der Modulation gegeben werden soll. So wird weder ein Bezug auf bestimmte formale Positionen innerhalb eines Werks hergestellt noch an Literaturbeispielen veranschaulicht, mit welchen satztechnischen oder motivischen Prozessen die Modulation im konkreten Fall verbunden sein kann. Vielmehr verfolgt Reger das Ziel, einfache Prinzipien der Modulation vorzustellen, weshalb abstrakte Tonsätze als Beispiele dienen. Diese sind jedoch insofern umfassend, als sie von einer Ausgangstonart in mehr oder weniger jede andere mögliche Zieltonart führen. Dabei geht Reger von mehreren Voraussetzungen aus: Erstens bleiben enharmonische Modulationen (also die Umdeutung etwa des Dominantseptakkords *g-h-d-f* zum übermäßigen Quintsextakkord *g-h-d-eis*) ausgeschlossen. Zweitens – mit dem zuvor genannten Punkt zusammenhängend – unterscheiden sich Modulationen, die eine im Quintenzirkel höhere Tonart zum Ziel haben, von solchen, die sich in die andere Richtung bewegen. Folglich ist der Weg von C-Dur nach B-Dur ein anderer als der von C-Dur nach Ais-Dur. Drittens wird die Modulation immer durch die Umdeutung eines Akkords bzw. seiner Stufe in der Ausgangstonart in Gang gesetzt (sogenannte Rückungen kommen also nicht vor), wobei sich die Wege auf einige wenige Grundformeln eingrenzen lassen.

Zum Inhalt • Der Aufbau des Buches ist denkbar schlicht gehalten. Nach einer kurzen Vorbemerkung, in der Reger als Adressaten sowohl Musiker als auch Dilettanten nennt, den Ausschluss der Enharmonik vermerkt und für die Modulation die »musikalische Logik« im Sinne einer »cadenzmässigen Form« (S. 3) ins Zentrum rückt sowie schließlich darauf hinweist, dass die Beispiele nicht als Kompositionen, sondern als Anschauungsmaterial für modulatorische Prinzipien gedacht sind, folgen genau 100 Modulationsbeispiele, untergliedert in sechs Abschnitte (die Zahl 100 hatte Reger von Beginn an festgesetzt, inhaltlich ist sie nicht begründbar). Im ersten Abschnitt werden, ausgehend von C-Dur, Modulationen in 21 andere Dur-Tonarten (G-Dur bis His-Dur, F-Dur bis Heses-Dur) und 20 Moll-Tonarten (a-Moll bis his-Moll, d-Moll bis ces-Moll) vorgestellt. Ähnlich ist der dritte Abschnitt strukturiert, bei dem a-Moll den Ausgangspunkt bildet, von dem aus in 19 Moll-Tonarten und 20 Dur-Tonarten moduliert wird. Die übrigen vier Abschnitte starten von entlegenen Tonarten (Cis-Dur, Ces-Dur, des-Moll, ais-Moll) aus und führen einige wenige Modulationen in weit davon entfernt liegende Regionen vor.

Die Analyse des Modulationsweges folgt dem immer selben Muster: Am Beginn steht ein meist zweitaktiges

Notenbeispiel als vierstimmiger Tonsatz im $\frac{3}{4}$ -Takt, dann dessen knappe Erläuterung, die erst verbal, dann mittels einer Symbolschrift erfolgt. Die Prinzipien der Modulation lassen sich dabei auf wenige Möglichkeiten eingrenzen: Erstens ist der Umdeutungsakkord in Bezug auf die Zieltonart meist eine Form der Prädominante, also in der Regel die II. oder IV. Stufe (seltener wird ein Akkord auch zur I. oder VI. Stufe umgedeutet). In Bezug auf die Ausgangstonart kann zweitens der (diatonische) Umdeutungsakkord mehr oder weniger jede harmonische Funktion besitzen, wobei die Akkorde stets auf die drei Hauptfunktionen oder deren Ableitungen zurückgeführt werden. Drittens werden nur Dur- und Mollakkorde verwendet, d. h. es erklingen weder übermäßige oder anderweitig alterierte Akkorde noch Septakkorde (mit Ausnahme der abschließenden Kadenz). Viertens erscheint der Zielakkord in der Regel meist erst am Ende, erklingt also nicht bereits während der Modulation. Fünftens liegt die metrische Position des Umdeutungsakkords meist auf leichter Zeit, sodass die nachfolgende Dominante (oft mit Quartsextvorhalt) die schwere Zeit einnimmt. Sechstens wird meist ein Außenstimmensatz gewählt, der in Gegenbewegung verläuft (die Melodie abwärts, der Bass aufwärts geführt). Wenn die zu überbrückende Distanz von der Ausgangstonart zur Zieltonart zu groß ist, müssen mehrere Umdeutungen hintereinandergeschaltet werden (so werden etwa bei der Modulation von ais-Moll nach ges-Moll vier Akkorde umgedeutet).

Wird in eine Tonart moduliert, die im Quintenzirkel im Uhrzeigersinn erreicht wird, so erfolgt die Modulation oft über Sekund- und Quintanstiege des Fundaments, ab der Modulation von C-Dur nach Fis-Dur auch über den Einsatz des Neapolitaners (im Verhältnis zur Zieltonart). Die Modulation von C-Dur nach Gis-Dur (Nr. 8) lautet bspw. wie folgt:



Nbsp. 1: M. Reger, Modulation von C-Dur nach Gis-Dur, *Beiträge zur Modulationslehre*, S. 8 (Notenbeispiel) bzw. S. 25 (nachfolgender Kommentar): »Tonika C-dur; Parallele d-moll der Unterdominante F-dur von C-dur; Oberdominante A-dur von d-moll; Umdeutung der 1. Versetzung dieses A-dur (des Sextaccordes cis e a) zum Accord der neapolitanischen Sexte von Gis-dur. (Cadenz!) [C^I, C^{II} (= d^{III}), d^{IV}# (= Gis^{IV}₆₄) | Gis^V, Gis^I]«

Die Modulationen in eine Tonart, die im Quintenzirkel gegen den Uhrzeigersinn erreicht werden, vollziehen hingegen eine grundsätzlich andere Bewegung. Hier spielen

v. a. Quintfälle, bei weit entfernt liegenden Zielen auch der Neapolitaner zur Ausgangstonart die entscheidende Rolle.

Das Buch endet mit der 100. Modulation (ais-Moll nach Ces-Dur / ces-Moll), ohne dass eine systematisierende Zusammenfassung der wesentlichen Prinzipien oder ein Schluss- oder Nachwort folgen würde.

Kommentar • Reger hatte zunächst Schwierigkeiten, einen Verleger für die Schrift zu finden: Sowohl Lauterbach & Kuhn als auch der Verlag C. F. W. Siegel lehnten eine Inverlagnahme ab, erst C. F. Kahnt erklärte sich bereit, die Schrift zu drucken, zahlte allerdings nur die Hälfte des ursprünglich geforderten Honorars. Die Modulationslehre entpuppte sich tatsächlich als »der sehr portemonnaie-füllende« Verkaufsschlager, als den ihn Reger im Mai 1903 angekündigt hatte (Popp 1993, Bd. 1, S. 147), sodass 1922 schon die 20. Auflage erschien und bereits 1904 eine englische und französische Übersetzung herauskam. Sicher war die konzise (vielleicht auch simplifizierende) und anschauliche Art der Darstellung hierfür verantwortlich; zudem mag der Verzicht auf alle ästhetischen Erwägungen und die Konzentration auf das Handwerkliche zu dem Erfolg beigetragen haben. Bei der Musikkritik kam die Schrift indes weniger gut an: Der Musikkritiker Arthur Smolian schrieb in der *Neuen Musikalischen Presse* einen Verriss, in dem er das »allzu plötzliche Ausweichen« und die dadurch hervorgerufene »Schönheitsgefährlichkeit« bemängelte (Hasse 1921, S. 160). Daraufhin fühlte sich Reger herausgefordert, eine Erwiderung unter dem Titel »Ich bitte ums Wort!« in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu veröffentlichen (NZfM 71, 6. 1. 1904), in der er darauf hinwies, dass »schön« und »hässlich« relative Begriffe seien, und sich im Übrigen ausgiebig mit den gerügten Querständen befasste (hier bringt er auch Literaturbeispiele u. a. von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms). Ein zweiter Text Regers (»Mehr Licht«) erschien zwei Monate später am 9. März 1904, ebenfalls in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Wenn ein Komponist eine musiktheoretische Schrift verfasst, liegt es nahe, nach dem Zusammenhang mit seinem Komponieren zu fragen. Im Fall der Modulationslehre wird man wohl sagen müssen, dass die Schrift in nur begrenztem Maße einen Schlüssel zum Verständnis von Regers Harmonik an die Hand gibt. Die Konstellation, wie sie sich in den Beispielen zeigt – vierstimmiger Tonsatz ohne Polyphonie, Verzicht auf Alteration und Septakkorde, Begrenzung auf Kadenzbewegungen im weitesten Sinne – lassen eine Verbindung nur in seltenen Fällen zu. Eher kann man die dargestellten Modelle als eine Folie interpretieren, von der sich Regers Werke bewusst abheben.

Literatur K. Hasse, Max Reger. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, Lpz. 1921 • Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Bd. 1, hrsg. von S. Popp und Bd. 2, hrsg. von H. Müller, Bonn 1993 und 1998 • J. A. Smith, *The Relationship of Max Reger's Beiträge zur Modulationslehre to his Establishment of Tonality in Representative Organ Works*, Diss. Univ. of Arizona 2002

Ullrich Scheideler

Regino von Prüm

Epistola

Lebensdaten: gest. 915

Titel: *Epistola de armonica institutione* (Brief über die Grundlagen der Harmonie)

Entstehungsort und -zeit: vermutlich Trier, um 900

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, [29] fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: Übersicht bei Bernhard 1989, 37 f. • Editionen: Regino Prumiensis de harmonica institutione, in: GS 1, St. Blasien 1784, 230–247 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • De harmonica institutione, in: PL 132, Paris 1880, 483–502 [Digitalisat: TML] • Regino Prumiensis de harmonica institutione, in: Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St. Blasien 1784), hrsg. von M. Bernhard, München 1989, Tl. 1, 37–73 • Übersetzung in: M. P. Le Roux, *The »De harmonica institutione« and »Tonarius« of Regino of Prüm*, Diss. Catholic Univ. of America, Washington 1965, 22–84 [Digitalisat: TML]

Regino wurde im Jahr 892 zum Abt von Prüm ernannt, doch 899 während der Wirren der spätkarolingischen Machtkämpfe aus dem Amt vertrieben. Nach seinem Rückzug aus Prüm fand er Zuflucht in Trier, wo Erzbischof Ratbod (883–915) ihn zum Abt von St. Martin ernannte. Regino war ein einflussreicher Gelehrter und verfasste, zusätzlich zu seiner musiktheoretischen Abhandlung, ein Handbuch des kanonischen Rechts zur Verwendung während bischöflicher Visitationen und eine bis zum Jahr 906 reichende Weltchronik. Reginos musiktheoretischer Traktat ist entsprechend der damaligen Konvention, gelehrte Werke in epistolarischer Form zu veröffentlichen, als Brief an den Erzbischof Ratbod von Trier abgefasst.

Zum Inhalt • In seinem Brief wendet sich Regino zunächst an den Adressaten, seinen Mäzen Erzbischof Ratbod von Trier (Kap. 1; Reginos Brief war ursprünglich nicht in Kapitel unterteilt; die hier verwendete Kapiteileinteilung folgt der Ausg. Bernhard 1989). Regino schreibt, die konfuse Art und Weise, in der in vielen Kirchen des Erzbistums gesungen werde, habe ihn veranlasst, ein überarbeitetes Antiphonar zusammenzustellen. Diese Verwirrung betreffe, so Regino, hauptsächlich die Modi und habe dem Erzbischof sichtliche Qual bereitet. Folglich ordnete Regino die Antiphonen, Introitus, Kommunionsgesänge und

Responsorien des Nachtoffiziums nach ihrem Modus um, wobei er auch auf das Problem einander zuwiderlaufender Traditionen hinsichtlich der Modalität bestimmter Gesänge hinwies.

Zunächst geht Regino auf die gemischten Antiphonen ein (Kap. 2). Zur Bestimmung des Gesamtmodus solle dem Modus am Beginn der Gesänge mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden als dem ihres Schlusses. Ausnahme seien die Responsorien des Nachtoffiziums: Hier sei es die Modalität des Schlusses, die jene des Gesangs insgesamt bestimmt.

Das folgende Kapitel 3 gibt einen Überblick über die vier Modi protus, deuterus, tritus und tetrardus (d. h. der Modi, die auf den Tonhöhen *D, E, F, G* beginnen), wobei auch die authentischen und plagalen Formen dieser Modi zur Sprache kommen. Das lateinische Wort »tonus« kann entweder eine modale oder eine intervallische Bedeutung haben. In Kap. 4 geht Regino darauf ein, wie sich diese Bedeutungen unterscheiden. Die fünf Ganztöne und zwei Halbtöne umfassen »consonantiis musicae perfectionis« (S. 43; »die Konsonanzen musikalischer Vollkommenheit«), nämlich diatessaron (reine Quarte), diapente (reine Quinte) und diapason (Oktave). Modi bezögen sich auf den Gesang, und Musik unterliege arithmetischen Gesetzmäßigkeiten. Seine Erörterung der Tatsache, dass der Halbton sich nicht in gleiche Teile teilen lässt, mündet in eine Untersuchung der mathematischen Herleitung von Intervallen.

Anschließend (Kap. 5) unterscheidet Regino als Untergruppen der menschlichen Musik (*musica humana*) zwischen *musica naturalis* (natürlicher Musik, wie etwa der modale Gesang der menschlichen Stimme) und Musik, die durch menschliche Erfindungsgabe zustande kommt (*musica artificialis*, wie z. B. Musik auf Blas- oder Streichinstrumenten). Dies leitet seine Bemerkungen über kosmische Musik (*musica mundana*) ein: Obwohl Menschen diese nicht hören können, sei im Kosmos doch Klang, wie in jeder Musik. Nach Verweisen auf *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Die Hochzeit der Philologie mit Merkur, erste Hälfte 5. Jahrhundert) des spätklassischen Enzyklopädisten Martianus Capella vergleicht Regino die mathematische Anordnung der Noten mit den Bahnen der Planeten. Er empfiehlt auch die Lektüre von Macrobius' Kommentar zum *Somnium Scipionis* (erste Hälfte 5. Jahrhundert). Heidenische wie christliche Denker, so betont Regino, stimmen bezüglich himmlischer Harmonie überein.

Es folgt (S. 48 ff.) eine Erörterung der *musica humana*, für die sich Regino in erster Linie auf Boethius' *De institutione musica* (um 500) stützt. Anschließend wendet er sich ausführlicher der *musica artificialis* zu (ab S. 51) und umreißt ihre drei Erscheinungsformen: Musik, die durch Saiten hervorgebracht wird, solche, die durch Blasen erzeugt wird, und Musik, die durch Schlägen zustande kommt. In der

Folge erkundet Regino die Ableitung des Wortes »musica« von »musa« (Kap. 6) und setzt sich mit dem Unterschied zwischen Stimme und Klang auseinander (Kap. 7).

In einer ausgedehnten Passage (Kap. 8 und 9) erörtert Regino die Konsonanzen (oder Intervalle). Seine Definition von Konsonanz ist von Boethius beeinflusst, und er legt die mathematisch-proportionale Grundlage der Intervalle wie Ganzton (*tonus*), Quarte (*diatessaron*), Quinte (*diapente*) usw. dar. Die Intervalle seien keine Produkte menschlicher Erfindung, sondern vollkommen natürlich, was sich anhand ihrer einfachen Proportionen zeigen lasse. Überteilige (»superparticulares«, $n+1:n$, z. B. die Quinte: $3:2$) und vielfache ($n:1$, z. B. die Oktave: $2:1$) Intervallverhältnisse bilden die Grundlage von Kap. 10, während in Kap. 11 analysiert wird, wie sich unterschiedliche Konsonanzen aus verschiedenen Arten von Ganztönen und Halbtönen zusammensetzen. Immer noch zum Thema Konsonanzen widmet Regino eine längere Passage der Geschichte, wie Pythagoras die Konsonanzen entdeckte, als er in einer Schmiede Arbeiter mit ihren Hämmern und Ambossen hörte und erkannte, dass die verschiedenen konsonanten Klänge von Hämmern unterschiedlichen Gewichts hervorgebracht werden und somit das Resultat mathematisch fassbarer Verhältnisse sind (Kap. 12; nach Boethius, *De institutione musica*, 1.10).

Kap. 13 umfasst einen sehr knappen Abriss des Curriculums der *septem artes liberales*: Es besteht aus den sprachlich-argumentativen Künsten des Triviums (Grammatik, Rhetorik und Logik) und den mathematischen Künsten des Quadriviums (Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie). Der folgende Abschnitt (Kap. 14) ist dem Abriss der griechischen Namen für die Noten und Tetrachorde gewidmet, die in Reginos Zeit noch die geläufigen Tonhöhenbezeichnungen in Westeuropa waren. (Die Praxis, den Tonhöhen lateinische Buchstaben zuzuweisen, kam erst im 11. Jahrhundert auf.) Hier erörtert Regino auch die »quindecim cordae« (S. 63; »fünfzehn Noten«) und legt dar, wie alle Konsonanzen sich in ihnen finden lassen; dies ist im Wesentlichen eine Erörterung des Doppeloktav-Ambitus der Vokalmusik.

Kap. 15 bietet eine ausführliche Erläuterung der Konsonanzen der Quarte (*diatessaron*), Quinte (*diapente*) und Oktave (*diapason*) einschließlich ihrer Etymologie, und im Anschluss daran wird auf Fragen des Ganztons, des Halbtons und der Apotome eingegangen (Kap. 16). Reginos folgende ausführliche Erörterung (Kap. 17) – angereichert mit Zitaten von Vergil und Martianus Capella – setzt sich mit dem Umstand auseinander, dass eine Oktave zwar acht Töne hat, doch nur sieben unterschiedliche Tonhöhen umfasst (da der achte Ton eine um eine Oktave höhere Wiederholung des ersten ist). Danach beschäftigt sich Regino

mit der Schwierigkeit, Musik zu erlernen und zu studieren (Kap. 18). Er weist darauf hin, dass die meisten Ausübenden die Musik einfach auswendig lernen, ohne eigentlich zu verstehen, wie sie funktioniert. Der wahre Musiker jedoch verstehe, was er tut.

Im letzten Abschnitt (Kap. 19) seines einleitenden Briefes äußert sich Regino zu den griechischen Begriffen »Nonannoene«, »Noeais« und »Noioeane«, »per quae tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus« (S. 73; »durch die wir die Klänge der Modi in der natürlichen Musik unterscheiden«). Er meint, sie hätten keine eigentliche Bedeutung, außer dass »per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendere« (S. 73; »durch ihre mannigfaltigen und unähnlichen Klänge die wunderbare Vielfältigkeit der Modi von Ohr und Geist sofort verstanden werden könne«). Mit diesem Verweis auf die Wichtigkeit, die Modi voneinander zu unterscheiden, beschließt Regino seinen Brief an den Erzbischof Ratbod.

In Bernhards Ausgabe, einer Revision und Aktualisierung von Martin Gerberts Edition von 1784, wurde Reginos begleitendes Tonar nicht aufgenommen. Trotzdem sollte man Reginos Brief nicht als einen eigenständigen Traktat über Musik betrachten: Er kann nur dann richtig verstanden werden, wenn er als Einleitung zu dem nachfolgenden Tonar – oder überarbeiteten Antiphonar, wie Regino es bezeichnet – aufgefasst wird. Das Tonar liegt in einer von le Roux edierten Ausgabe vor.

Kommentar • Regino von Prüm's *Epistola de armonica institutione* ist in etwa zehn Abschriften erhalten, die aus dem 10. bis 12. Jahrhundert stammen. Sie diene als Vorbild für den *Prologus in tonarium* und den *Tonarius* des Abtes Bern von Reichenau (verfasst zwischen 1021 und 1036), die im Deutschland des 11. und 12. Jahrhunderts weite Verbreitung fanden. Reginos Tafel der griechischen Notennamen (Kap. 14) wurde von den Kompilatoren der Handbücher der Musik des 12. Jahrhunderts verschiedene Male als Glossar exzerpiert und kopiert, da sie späteren Benutzern, denen diese Namen vielleicht altmodisch und unvertraut erschienen, eine unverzichtbare Hilfe bot.

Literatur M. P. Le Roux, The »De harmonica institutione« and »Tonarius« of Regino of Prüm, Diss. Catholic Univ. of America, Washington 1965 • M. Bernhard, Studien zur *Epistola de armonica institutione* des Regino von Prüm, Mn. 1979 • P. Jeserich, *Musica naturalis: Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Mittelalters*, Stg. 2008

T. J. H. McCarthy

Anton Reicha

Traité de mélodie

Lebensdaten: 1770–1836

Titel: *Traité de mélodie*. Abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante: le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques (Abhandlung von der Melodie. Ausgenommen deren Verhältnis zur Harmonie; gefolgt von einem Anhang über die Kunst der Begleitung der Melodie durch die Harmonie, wobei Erstere vorherrschend sein muss: alles angewandt auf die besten melodischen Modelle)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1814

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 75 S., frz.

Quellen/Drucke: Neudruck/Übersetzung: hrsg. und übs. von C. Czerny als 4. Tl. in: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 2: Die Abhandlung von der Melodie, Wien 1832 [Digitalisat: BSB] • Edition und Übersetzung: *Treatise on Melody*, hrsg. und übs. mit einer Einl. und Anm. von P. M. Landey, Hillsdale 2000 • Digitalisat: BSB

Reichas *Traité de mélodie* entstand in Paris und wurde offenbar privat durch den Literaten und Gelehrten François-Joseph Fayolle finanziert. Auf ihn bezieht sich Reicha im Vorwort als einen Freund, der ihm bei der Abfassung eines Traktats in einer ihm fremden Sprache geholfen habe. Die Melodielehre ist Teil einer Reihe von Publikationen, mit denen Reicha praktisch die komplette Kompositionslehre abdeckte. Innerhalb dieses größeren Projekts nimmt die Melodielehre (ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts) die Rolle der Formenlehre ein, die auch bei Reicha im Wesentlichen noch dem traditionellen interpunktischen Formkonzept verpflichtet ist, für das musikalische Form durch ein System abgestufter Kadenzformeln artikuliert wird, die den interpunktischen Zeichen der Schriftsprache gleichgesetzt werden. Gleichzeitig zeichnet sich der Paradigmenwechsel zu einem eher thematisch definierten Verständnis musikalischer Form im Allgemeinen und der Sonatenform im Besonderen ab, ein Verständnis, für das Form wesentlich durch die Abfolge funktional definierter Abschnitte (wie Themen, Überleitungen usw.) definiert ist. Mit seinen zahlreichen Beispielen aus Werken von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello und anderer Komponisten zeigt sich Reicha auf der Höhe der Kompositionspraxis des mittleren bis späten 18. Jahrhunderts.

Zum Inhalt • Reichas Traktat hebt mit der aus dem 18. Jahrhundert bekannten Klage an, dass den Unmengen von Lehrbüchern der Harmonie keine angemessene Lehre der Melodiebildung gegenüberstehe. Seine eigene Lehre fasst er eingangs wie folgt zusammen: Die Melodielehre umfasst die Theorie des »Rhythmus«, die Theorie der »Ruhepunkte oder Cadenzen«, die Kunst, »Ideen zu verbinden

und zu entwickeln«, sowie »die Wissenschaft des Baues der Perioden und deren gegenseitige Verbindung« (alle dt. Zitate nach Czerny 1832, hier S. 363). Zwar grenzt sich Reicha einleitend von der Tradition des 18. Jahrhunderts, namentlich von Johann Philipp Kirnberger und den Einträgen in Johann Georg Sulzers Enzyklopädie ab, denn diese seien bei Definitionen stehen geblieben, ohne die »Geheimnisse« und »Ausnahmen« einer künstlerisch verstandenen Melodiebildung darzulegen. Er exponiert dann aber doch ein durch Kadenzstärken abgestuftes System von Gliederungen und Einschnitten auf verschiedenen Ebenen, das deutlich in der Tradition der interpunktischen Formtheorie steht. Wo Heinrich Christoph Koch von einer »interpunktischen« Form gesprochen hatte, betont auch Reicha, die Kadenzen der Musik müssten analog zur grammatischen Interpunktion (»la ponctuation grammaticale«, alle frz. Zitate nach Reicha 1814, hier S. 12) gesehen werden. Als »Periode« (»période«) bezeichnet Reicha ein in sich geschlossenes Gebilde, das immer mit einer vollkommenen Kadenz (»cadence parfaite«) endet. Sie setzt sich zusammen aus mehreren »Rhythmen« (»rhythme«), die jeweils mit einer halben oder ganzen Kadenz (»demi cadence« und »cadence entière«) enden. Ist die Periode sechzehntaktig, sind diese Rhythmen viertaktig. Sie sind wiederum unterteilbar in die zweitaktigen »dessins« (von Czerny übersetzt als »Umrisse«), die mit »Viertelkadenzen« (»quart de cadence«) enden können. Mit diesem Begriffsapparat verdeutlicht Reicha anhand zahlreicher Beispiele aus der musikalischen Literatur die unterschiedlichen Möglichkeiten des melodischen Gestaltens. Dazu gehören Taktgruppen verschiedener (auch ungerader) Längen, diverse Verlängerungsmittel und Sonderfälle, wie z. B. das von Friedrich Wilhelm Marpurg als »suppressio mensurae«, von Koch als »Takterstickung« bezeichnete Phänomen der Phrasenverschränkung, das bei Reicha als »mesures sous-entendue« oder »supposition« (S. 23; Czerny: »Unterschiebung«, S. 389) bezeichnet wird: Der Takt, mit dem eine Phrase einen Ruhepunkt erreicht, fällt dabei mit dem Anfangstakt der nächsten Phrase zusammen.

An die Periodenlehre schließt Reicha die Lehre von der Verkettung der Perioden zu größeren Stücken an, wobei sich zunächst die einfachen und zusammengesetzten Liedformen ergeben. Dann schreitet Reicha zu größeren Formen fort, für die er den (noch ganz interpunktisch konnotierten) Oberbegriff »coupes« einführt, den Czerny folgenreich mit »Formen« übersetzt. Diese »Formen«, die Vokal- wie Instrumentalmusik umfassen, betrachtet Reicha ausdrücklich als Vergrößerungen des in den kleinen Formen Angelegten (frz. S. 46; dt. S. 439).

Die Verwendung von Begriffen wie »Hauptperioden« (»périodes principales«, S. 46; dt. S. 434) macht einerseits

wieder die Verwurzelung in der Tradition des 18. Jahrhunderts deutlich. Andererseits wird der Begriff »Exposition« bei der Diskussion der für die weitere Entwicklung der Formenlehre bedeutsamen »grande coupe binaire« (»großen zweiteiligen Form«) eingeführt und dabei das Sonatenprinzip deutlicher beschrieben als in allen interpunktischen Vorläufertraktaten: Die besagte Form finde sich, so Reicha, in großen Arien, aber auch in den Kopfsätzen der großen Instrumentalduos. Sie besteht nach Reicha aus einem ersten Teil, der von der Tonika in eine sekundäre Tonart moduliert und zu Beginn ein »Thema« exponiert (von einem zweiten Thema ist nicht ausdrücklich die Rede), gefolgt von einem zweiten Teil, der zunächst freie Modulationen enthält, bei denen das Material der Exposition entwickelt wird (»se développe«, S. 48), sowie eine Wiederkehr (»on retourne«, S. 48) des Themas in der Grundtonart. Schließlich transponiere man, so Reicha, einige der »Ideen«, die in der Exposition in der sekundären Tonart erklingen waren, in die Tonika (und erst hier wird also expliziert, dass die Nebentonart in der Exposition neue Ideen bringen kann und soll). Weniger wahrgenommen als Reichas einflussreiche Beiträge zur Formenlehre wurden seine Anleitungen zur motivischen Entwicklung (»la manière de développer un motif«, S. 71) und seine an mehreren Beispielen ausführlich demonstrierte Verzierungslehre, die er als Beitrag zur »Aufführungskunst« (»sur la manière d'exécuter la mélodie, et sur l'art de la broder«, S. 65; dt. S. 489) versteht.

Kommentar • Als Verbindungsstücke zwischen der interpunktischen Formtheorie des 18. Jahrhunderts und der aufkommenden thematischen Formtheorie nehmen Reichas Beiträge einen zentralen Platz in der Geschichte der Formenlehre um 1800 ein. Reichas Schriften begründen mit ihrem Einfluss auf Czerny, Adolf Bernhard Marx und die an Marx anknüpfenden späteren Schriften eine Tradition musikalischer Formenlehre, deren Auswirkungen (etwa in Begriffen wie »exposition« und »développement«) bis heute zu spüren sind. Dabei ist Reicha allerdings gerade durch seine Mittelstellung bemerkenswert, da bei ihm (anders als bei seinen Nachfolgern) die Konzepte und Begriffe interpunktischer Form noch gleichberechtigt neben den thematischen Aspekten stehen. In Reichas Gesamtwerk zeigt der frühe *Traité de mélodie* dabei noch die meisten Bezüge zur interpunktischen Tradition und nimmt damit eine traditionellere Rolle ein, während sich in den späteren Schriften das Gewicht deutlicher in Richtung der thematischen Komponenten verschiebt. So fehlen bei Reicha bezeichnenderweise auch noch die Werke Ludwig van Beethovens, die erst Czerny in seiner Ausgabe hinzufügen sollte und die für die Geschichte der Formenlehre so wichtig werden sollten.

Literatur B. Moyer, *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form*, Diss. Stanford Univ. 1969 • R. Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, WbDn. 1983 • P. M. Landey, *Translator's Introduction*, in: *Treatise on Melody*, hrsg. von dems., Hillsdale 2000, IX–XVIII • F. Diergarten, Haydn, Reicha und zwei Pausen. Formprinzipien im 18. Jahrhundert, in: Joseph Haydn (1732–1809), hrsg. von S. Urmonet, Bln. 2009, 67–93 • Ders., »Jedem Ohre klingend«. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen, Laaber 2012

Felix Diergarten

Anton Reicha

Harmonie pratique

Lebensdaten: 1770–1836

Titel: *Cours de Composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Lehrbuch der musikalischen Komposition, oder vollständige und erläuternde Abhandlung von der praktischen Harmonie)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1818

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 269 S., frz.

Quellen/Drucke: Neudruck/Übersetzung: hrsg. und übs. von C. Czerny als 1.–3. Tl. in: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 1: *Die Abhandlung von der praktischen Harmonie*, Wien 1832 [Digitalisat: BSB] • Digitalisat: BSB

Als Reicha 1818 zum Professor am Pariser Conservatoire ernannt wurde, ersetzte sein *Cours de Composition musicale* den *Traité d'harmonie* (Paris 1802) von Charles-Simon Catel als Standardwerk des Instituts. Gegenüber zahlreichen anderen Harmonielehren des 19. Jahrhunderts zeichnet Reichas Buch sich v. a. durch seinen empirischen, an der Kompositionspraxis orientierten Charakter aus. Es fand einerseits heftigen Widerspruch, insbesondere durch François-Joseph Fétis, andererseits aber Nachfolger, insbesondere unter den Schülern Reichas.

Zum Inhalt • Reicha beginnt mit einer Auflistung der Intervalle und einer Tabelle von 13 Drei-, Vier- und Fünfklingen. Im musikalischen System gibt es nach Reicha keine Akkorde außer den hier genannten, alle weiteren Klänge erklären sich aus Umkehrungen, Durchgängen, Vorschlägen und Vorhalten (S. 8). Den »Grundton« eines jeden Akkordes (»note principale, note fondamentale ou basse fondamentale«, S. 8) findet man durch Permutation der Töne eines jeden Klanges zur Terzschichtung. Es folgt eine kurze Erläuterung der »Ruhepunkte« (»repos«), die der Abtrennung der musikalischen Phrasen dienen und den Gliederungen der Rede verglichen werden. Reicha unterscheidet sie als »cadence parfaite« (ein Ruhepunkt auf dem Klang der Tonika), »demi cadence« (ein Ruhepunkt auf dem Klang der Dominante) und »cadence rompue« (jede Art von Trugschluss, S. 13 f.). Die Aneinanderreihung von Akkorden lehrt

Reicha über Fundamentalbass-Progressionen, die nur in beschränkter Zahl zugelassen sind. Dies zwingt ihn, vereinzelte Satzmodelle wie Sextakkordketten oder das Sequenzmodell des Pachelbel-Kanons als Ausnahmen zu beschreiben, von denen man nicht sagen kann, »pourquoi cette succession irrégulière est néanmoins agréable à l'oreille« (S. 25; »warum sie als irreguläre Folgen dem Ohr dennoch angenehm sind«). Als nächstes wendet sich Reicha den Modulationen zu, von denen er bereits im Vorwort angedeutet hatte, sie hätten bisher in der Harmonielehre zu wenig Beachtung gefunden. Reicha beschreibt als Grundprinzip der meisten Modulationen den »Übergangsakkord« (»accord intermédiaire«, S. 48): Die Kunst des Modulierens besteht in der Wahl dieses Zwischenakkords. Ausdrücklich hebt Reicha die »enharmonischen Modulationen« (»transitions enharmoniques«, S. 63) hervor, also Modulationen über den übermäßigen Sextakkord und den verminderten Septakkord, Akkorde, die er auch als »enharmonische Akkorde« (»accordes enharmoniques«, S. 64) bezeichnet.

Der 2. Teil des Traktats widmet sich den »zufälligen« Dissonanzen (»notes accidentelles«, S. 69), die den Akkorden hinzugefügt werden. Unter der Überschrift »notes de passage« (S. 72) und im späteren Kapitel über »gebrochene Akkorde« (»accords brisés«, S. 124) handelt Reicha die Figuration der Akkorde bis hin zu pianistisch virtuos, chromatischen Spielfiguren ab. Es folgt die Beschreibung der kurzen Vorschläge, der Synkopen und der Vorhaltsdissonanzen. Bei der Diskussion von Vorhaltsbildungen kommt Reicha auch auf Vorhaltsketten in bestimmten sequenzierenden Modellen (»marches«, S. 98) zu sprechen. Nur im Zusammenhang mit der Frage nach Verbindung der Akkorde der gleichen Tonleiter erwähnt Reicha die Oktavregel, die aber, so Reicha, »in der praktischen Komposition von geringem Nutzen« (»peu de ressource dans la composition pratique«) und deswegen nicht der Rede wert sei (S. 164). Carl Czerny kann sich als Pianist in seiner Übersetzung an dieser Stelle nicht den Hinweis verkneifen, es könne dem Schüler »nicht schaden«, diesen »Octavengang« in allen Tonarten öfters durchzuspielen (Czerny 1832, S. 181). Die Generalbassbezeichnung, die Reicha am Ende des 2. Teiles ausführlich lehrt, hat rein praktische Zwecke: Sie wird gelehrt, weil sie der Bezeichnungsweise der Werke der großen Meister entspricht.

Der 3. Teil widmet sich zunächst ausführlich den »marches harmoniques«, also sequenzierenden Satzmodellen in vielerlei Form. Tatsächlich fällt hier auch der Begriff »modèle« (S. 178), aber nicht im heutigen Sinne: Als »modèle« (Czerny 1832 übersetzt ihn mit »Muster«, S. 199) wird jener Bassschritt bezeichnet, der dann zum Gegenstand der »Sequenz« (»progression«) wird. Reicha untersucht die verschiedenen Sequenztypen darauf hin, welche »Verbin-

dung« (»liaison«) jeweils zwischen der letzten Note des »modèle« und der ersten Note der »progression« besteht. Die regelmäßige Verbindung ist für Reicha diejenige, bei der zwischen diesen Noten ein Fundamentalbassschritt in die Unterterz, Unterquarte oder Unterquinte geschieht.

Den Schluss des Buches bilden Erläuterungen zu den jeweils verschiedenen Techniken im zwei-, drei-, vier-, fünf- und vielstimmigen Satz sowie Grundlagen der Instrumentation für verschiedene Ensembles. Czerny fügt seiner Übersetzung von 1832 am Ende von Reichas Buch ein bemerkenswertes Zusatzkapitel »Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks« (Czerny 1832, ab S. 316) an, das für die Geschichte der Formenlehre von Bedeutung ist. Czerny erläutert hier die Formen der Instrumentalstücke, darunter die »Sonaten-Form« (ab S. 317), womit hier allerdings die Form des kompletten Satzzyklus gemeint ist. Die Form des ersten Satzes einer »regelmässigen Sonate« (ab S. 317f.) beschreibt Czerny wie folgt: Im ersten Teil wird eine »Grundidee« in der Grundtonart und ein »Mittelgesang« in der Tonart der fünften Stufe präsentiert, vermittelt durch eine modulierende »Fortführung« der Grundidee. Auf den »Mittelgesang« folgt dann meistens wieder eine »Fortführung«. Für den zweiten Teil sieht Czerny die »Durchführung« der im ersten Teil exponierten Ideen vor, die zum »Wiedereintritt« des »Hauptthemas« und des »Mittelgesangs« in der Grundtonart führt, »und nach ihm die im ersten Theil schon vorgekommenen Passagen, (jedoch besser mit einigen Veränderungen).«

Kommentar • Reichas unmittelbar an die Unterrichtssituation am Conservatoire gebundenes Buch ist eine der originellsten Harmonielehren des 19. Jahrhunderts, die bei den Zeitgenossen Widerspruch hervorrief. Fétis beklagte die »Rückkehr zum üblen Empirismus der alten Methoden vom Beginn des 18. Jahrhunderts« (Groth 1983, S. 41). Reicha bezeichnet seine 13 Akkorde zwar als »système«, versteht dieses aber wohl eher im Sinne des gesamten musikalischen Materials, nicht als theoretisches System. Erst die Schüler, die Reichas Harmonielehre weiterführten, versuchten seine Akkorde systematisch zu begründen. Reichas originelle Herangehensweise, die mit zahlreichen Beispielen und praktischen Hinweisen verbunden ist, wurde von der Forschung v.a. als pragmatischer Rückfall hinter die spekulativen Entwürfe anderer Autoren interpretiert; man sollte in ihr aber auch das Weiterleben einer pragmatischen und empirischen Kompositionslehre in der Tradition des 18. Jahrhunderts sehen. So unterscheidet sich Reichas Lehrbuch etwa von zahlreichen spekulativen, v.a. in deutscher Sprache verfassten Harmonielehren durch seine ausführliche Diskussion zahlreicher Sequenzmodelle verschiedenster Art, die ihren Platz in der Harmonielehre ansonsten entweder schon verloren hatten oder noch ver-

lieren sollten, in der durch das Conservatoire geprägten Unterrichtstradition aber durchaus erhalten blieben. Reichas Darstellung von Sequenzen ist ein zentrales Dokument für Theorie und Praxis der Sequenz am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. Seine Hinweise an den Schüler, sich an die »Analyse« der Werke »berühmter Komponisten« (S. 131) zu machen, dürften auch ein wichtiger Punkt in der Herausbildung einer Analyse- und Meisterwerk-zentrierten Kompositionslehre sein. Und schließlich kann man die Rolle, die Reicha und sein Übersetzer Czerny im Prozess einer theoretischen Kodifizierung der Sonatenform spielten, gar nicht hoch genug einschätzen, wie Czernys Zusatz zu Reichas *Harmonie pratique* zeigt. Ihnen müsste die Hauptrolle in diesem Vorgang eingeräumt werden, und nicht – wie üblich – Adolf Bernhard Marx.

Literatur R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbdn. 1983

Felix Diergarten

Anton Reicha

Traité de haute composition musicale

Lebensdaten: 1770–1836

Titel: Traité de haute composition musicale (Abhandlung von der höheren musikalischen Composition)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1824 (Bd. 1) und 1826 (Bd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 235, 3 S. (Bd. 1), 361 S. (Bd. 2), frz.

Quellen / Drucke: Neudruck / Übersetzung: hrsg. und übs. von C. Czerny als 5.–10. Tl. in: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 3–4: Die Abhandlung von der höheren musikalischen Composition, Wien 1832 [Digitalisat: BSB] • Digitalisat: BSB

Reichas *Traité de haute composition musicale* erschien als Fortsetzung seines *Traité de mélodie* (Paris 1814) und seiner *Harmonie pratique* (Paris 1818). Die »haute composition« (Carl Czerny übersetzt »höhere Tonsetzkunst« bzw. »strenger Styl«, Czerny 1832, S. 595; alle Seitenangaben im Folgenden beziehen sich auf diese Ausgabe) unterscheidet sich laut Reicha von der »composition vulgaire«, die man allein aus »dispositions naturelles« (»natürlichen Anlagen«) erlernen kann, durch den höheren Grad der Künstlichkeit dieser Kompositionsart (S. 595). Gegenstand des Buches sind zunächst Kontrapunkt und Fuge. An dessen Ende findet sich ein ausführliches Kapitel über das »Entwickeln von Ideen«, in dem die im *Traité de mélodie* beschriebenen musikalischen Formen aufgegriffen werden, um sie als Schauplatz motivischer Durchführungen und Entwicklungen zu verwenden. Reichas Beschreibung der Sonatenform zeigt sich dabei nochmals von einer anderen Seite. Hinzu

kommen die wohl erste Beschreibung des Sonatenrondos und Reichas Idee einer »phrasierten Fuge«, die die zahlreichen Gliederungen und Einschnitte, wie sie den klassischen und galanten Stil prägen, in den Fugenstil integriert. Während der Melodietraktat zahlreiche Beispiele aus der musikalischen Literatur aufweist, stammen in diesem Traktat fast alle Beispiele von Reicha selbst.

Zum Inhalt • Reichas zweibändiges Werk ist in sechs Bücher eingeteilt, die in Czernys Nummerierung als Teile 5–10 gezählt werden (Czernys Ausgabe enthält den *Traité de mélodie* und die *Harmonie pratique* als Tle. 1–4). Das 1. Buch beginnt mit einer Schilderung der Kirchentonarten und einer Anleitung zur Harmonisierung modaler Choral-melodien. Anschließend exponiert Reicha seinen Begriff vom »style rigoureux« (»strengen Style«), den er dem »style libre« (»freyen Styl«) gegenüberstellt (S. 606 ff.). Zwar sei ein Komponist, der nur im strengen Stil geübt ist, »völlig unfähig, ein schönes Gesangstück, eine geistreiche dramatische Scene, und noch weniger ein Instrumentalstück von Geist, Dichterschwung, Geschmack und Wärme zu componieren« (S. 607). Andererseits sei dieser Stil auch nicht »ganz und gar unnütz«, nicht nur, weil er »in der Kirchenmusik grosse Hilfsmittel« bietet, sondern auch, weil man in ihm »reine, göttliche Effekte« finden könne (ebd.). Reicha wendet sich dann der polyphonen Vokalkomposition zu, erläutert die verschiedenen Stimmen und ihre melodische Führung und beginnt mit dem zweistimmigen Satz, mit dem die Intervall- und Dissonanzbehandlung eingeführt wird. Der vollstimmige Satz wird ausgehend von den in der *Harmonie pratique* vorgestellten Akkorden (dargestellt mit Generalbassziffern) gelehrt, wobei Reicha jeweils vermerkt, welche Akkorde schon »vor dem 18^{ten} Jahrhundert bekannt« waren (S. 615). Durch Vorhalts- und Durchgangsbildungen werden diese Akkorde zu vielstimmigen Beispielen ausgearbeitet. Später wird die Perspektive auch auf doppelchörige und vokal-instrumental gemischte Besetzungen geweitet. Zwei Kuriositäten am Ende des 1. Buches sind zum einen Reichas siebenseitige Tabelle mit Trugschlüssen (»cadences rompues«, S. 687–694), bei denen der Bass nach der Dominante in allen denkbaren Intervallen abspringt, zum anderen eine Tabelle mit über 60 Vorhaltsbildungen, die allesamt durch einen G-Dur-Dreiklang vorbereitet werden (S. 694–697). Das 2. Buch (Tl. 6 in Czernys Übersetzung) schildert ausführlich den doppelten und mehrfachen Kontrapunkt in allen Intervallen sowie in Gegenbewegung (»contrepoint renversible«) und Umkehrung (»rétrograde«). Gegenstand des dritten Buchs (Czernys Tl. 7) sind verschiedenste Möglichkeiten der Imitation (jeweils mit Sätzen für Streichquartett illustriert) und des Kanons. Auch hier demonstriert Reicha, wie man solche Techniken in Kammermusik und Sinfonien integrieren und

für das Publikum interessant machen kann: Reicha weist abschließend auf die alte Technik des Kanons über einem Choral-cantus-firmus hin (was Czerny mit einem Hinweis auf die Geharnischten-Szene der *Zauberflöte* kommentiert), sowie auf Rätsel-, Zirkel-, Augmentations- und Diminutionskanons. Das 4. Buch (Czernys Tl. 8) ist eine Abhandlung von der Fuge. Direkt zu Beginn unterscheidet Reicha die »alte Fuge« von der »modernen Fuge« (S. 871). Während Erstere durchweg im strengen Stil und für Singstimmen verfasst wird, ist Letztere im freien Stil und auch für Instrumente konzipiert. Weitere Beschränkungen der alten Fuge betreffen das Verbot chromatischer Subjekte und von Verzierungen, die Beschränkung des Modulationsplans und die größeren Notenwerte, die zur Anwendung kommen. Heutzutage halte man sich aber selbst in der alten Fuge, so Reicha, nicht mehr so genau an die Beschränkungen, sodass man von einem dritten Genre ausgehen müsse, der »gemischten Fuge« (S. 876). Die Abhandlung von der Fuge beginnt dann ganz traditionell mit der Beschreibung vom Subjekt und dessen regelgerechter Beantwortung, ein Aspekt, der nach wie vor den Kern der Fugenlehre ausmacht, denn ein »Tonsetzer, der die Antwort nicht regelrecht zu setzen weiss, erhält den Ruf, keine Fuge machen zu können« (S. 882). Es folgt eine Beschreibung von Engführung und motivischer Entwicklung, von Modulationen, Zwischenspielen (»épisodes«) und Orgelpunkten sowie ein Übersichtsplan der »Form« einer Fuge (»La fugue est un cadre, un patron, une forme qui ne change point«; »Die Fuge ist eine Kunstform, ein Gebilde, ein Rahmen, welcher sich nie ändert«, S. 904). Reicha demonstriert den Stoff abschließend mit »Zergliederungen« (»analyse«, S. 918 ff.) verschiedener Fugen, die auch Beispiele mit drei und mehr Subjekten enthalten. Reichas 5. Buch (Czernys Tl. 9) widmet sich Spezialaspekten der Fuge, darunter Orchesterfugen, die von Choreinsätzen begleitet werden, oder Orchesterfugen über Choral-cantus-firmi. Besondere Aufmerksamkeit verdient darunter Reichas Beschreibung der »phrasierten Fuge« (»fugue phrasée«, S. 1089 ff.). Im Gegensatz zur herkömmlichen Fuge, zu der traditionell das Vermeiden von Einschnitten gehört, übernimmt die phrasierte Fuge die Einschnitte und Perioden der galanten und klassischen Melodielehre, wie Reicha sie in seinem *Traité de mélodie* geschildert hatte. Reicha demonstriert dieses Genre mit einem eigenen Quartettsatz und nennt Wolfgang Amadeus Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte* sowie das Finale des Quartetts KV 387 als weitere Beispiele. Schließlich kommt Reicha noch auf die »fugierte Kompositionsart« (»genre fugué«, S. 1097) zu sprechen, die darin besteht, dass fugierte Abschnitte in Kompositionen diverser Genres eingebaut werden. Hiermit ist der Übergang in Reichas 6. Buch (Czernys Tl. 10) vorbereitet, dessen Gegenstand die »Kunst

ist, seine Ideen zu benutzen, oder dieselben zu entwickeln« (»de l'art de tirer parti de ses idées, ou de les développer«, S. 1099). Ein Kuriosum dieses Abschnitts und ein Höhepunkt des Traktats überhaupt ist eine Sammlung von Durchführungen, die Reicha für Mozarts *Figaro*-Ouvertüre komponiert, die bekanntlich keine Durchführung aufweist und die Reicha zuvor auf ihre diversen Motive hin analysiert hatte. Mit der Beschreibung, in welchem Teil der Instrumentalformen Ideen exponiert und in welchem sie entwickelt werden sollen, kommt Reicha damit auf die zehn Jahre zuvor im *Traité de mélodie* begonnene Formenlehre zurück. Die Beschreibung der »grande coupe binaire« (der »grosse zweitheilige Rahmen«, S. 1159) hat sich verändert und kommt nun in einer Grafik zum Ausdruck, an der die vormaligen noch primären interpunktischen Zeichen bzw. Kadenzen nun an den unteren Rand verdrängt sind (S. 1165): Wesentliches Kriterium bei dieser Darstellung sind nun thematische Vorgänge, und auch das Vorhandensein eines zweiten Themas in der Nebentonart wird hier expliziert. Bemerkenswert ist, dass Reicha verschiedentlich den kompletten zweiten Teil der »grande coupe binaire« als »Durchführung« (»développement«) bezeichnet und nicht nur dessen ersten Abschnitt (vgl. etwa S. 1105), eine Auffassung, die insofern eine Bereicherung der späteren, auf strikte Trennung von Durchführung und Reprise beruhenden Sonatentheorien ist, als sie ein Erklärungsmodell für jene zahlreichen Sonatensätze bietet, in denen es zu stark veränderten Reprisen, zu »zweiten Durchführungen« und anderen »Ausnahmen« von der vermeintlichen Norm kommt.

Kommentar • Der *Traité de haute composition musicale* ist dasjenige Werk, mit dem Reicha das größte Aufsehen erregte. Seine moderne Kontrapunktlehre spaltete das Conservatoire in Anhänger von Reicha, Luigi Cherubini und François-Joseph Fétis. Wenn Reicha 100 Jahre vor Ernst Kurths Behauptung, Kontrapunkt und Harmonie seien »von Grund auf Gegensätze«, noch schreiben konnte, »die Worte Kontrapunkt und Harmonie sind gleichbedeutend« (»les mots Contrepoint et Harmonie sont synonymes«, S. 711), so ist das keineswegs einfach ein Zeichen eines modernen, auf Harmonik basierenden Kontrapunkts, sondern vielmehr gerade ein Zeichen der Verbundenheit mit einer Tradition, für die Kontrapunkt als Figuration dem vollstimmigen Satz entspringt. Dass Reichas Traktat über den strengen Satz in einem Kapitel über die Entwicklung von Ideen in Instrumentalmusik gipfelt, ist keineswegs erstaunlich: Vielmehr setzt Reicha auch hier eine Tradition des 18. Jahrhunderts fort, in der all jene Techniken, die heute unter den Begriffen »durchbrochener Satz« oder »motivische Arbeit« behandelt werden, auch als »freie Fuge« bezeichnet wurden. Reichas

Analysen eigener und fremder Beispiele, seine Ideen zu sprechenden Chören (S. 528) und Vierteltönen (S. 529) und seine Beispielkomposition *Die Harmonie der Sphären*, die sich acht unterschiedlich gestimmter Pauken bedient, machen Reichas Traktat zu einem der schillerndsten und vielseitigsten Dokumente der Kompositionslehre im frühen 19. Jahrhundert.

Literatur S. Kunze, Anton Reichas »Entwurf einer phrasierten Fuge«. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert, in: AfMw 25, 1968, 289–307 • B. Moyer, Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form, Diss. Stanford Univ. 1969 • R. Groth, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, Wbdn. 1983 • P. Hoyt, The Concept of »Développement« in the Early Nineteenth Century, in: Music Theory in the Age of Romanticism, hrsg. von I. Bent, Cambridge 1996, 141–163 • P. M. Landey, Translator's Introduction, in: Anton Reicha, Treatise on Melody, hrsg. von dems., Hillsdale 2000, IX–XVIII • F. Diergarten, Haydn, Reicha und zwei Pausen. Formprinzipien im 18. Jahrhundert, in: Joseph Haydn (1732–1809), hrsg. von S. Urmonet, Bln. 2009, 67–93 • Ders., »Jedem Ohre klingend«. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen, Laaber 2012

Felix Diergarten

August Friedrich Wilhelm Reissmann

Lehrbuch der musikalischen Komposition

Lebensdaten: 1825–1903

Titel: Lehrbuch der musikalischen Komposition

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1866 (Bd. 1), 1866 (Bd. 2), 1871 (Bd. 3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 374, 18 S. (Bd. 1), VIII, 461 S. (Bd. 2), IX, 451, 78 S. (Bd. 3), dt.

Quellen/Drucke: Digitalisat: BSB

Der 1825 geborene August Reissmann war Anfang der 1850er-Jahre Schüler von Franz Liszt in Weimar und lehrte von 1866 bis 1874 am Stern'schen Konservatorium in Berlin Musikgeschichte. In diese Zeit fällt die Publikation des sehr umfangreichen *Lehrbuchs der musikalischen Komposition*, dessen drei Bände fast 1500 Seiten umfassen. In seinen Veröffentlichungen polemisierte der spätere Ehrendoktor der Universität Leipzig gegen die Neudeutsche Schule, insbesondere gegen Richard Wagner. Seinen großen Bekanntheitsgrad verdankt Reissmann allerdings weniger seiner Kompositionslehre als vielmehr der Tatsache, dass er nach Hermann Mendels Tod im Jahr 1876 dessen *Musikalisches Conversations-Lexikon* (Berlin 1870–1883; ab Bd. 7) weitergeführt hat. Reissmanns Lehrbuch steht in einer umfangreichen Tradition von Kompositionslehren im 19. Jahrhundert, in der es mit den vergleichbaren Werken von Anton Reicha, Adolf Bernhard Marx oder Johann Christian Lobe eine Fülle von Vorbildern gibt.

Zum Inhalt • Im Vorwort des 1. Bandes konstatiert Reissmann, dass die »Lehre von der musikalischen Komposition [...] in den letzten Jahrzehnten unstreitig in Misscredit gerathen« (Bd. 1, S. III) sei. Ein Grund dafür ist die aus seiner Sicht verbreitete Auffassung, dass »der wahre Genius zu seiner herrlichen Entfaltung keiner besondern Unterweisung« bedürfe. Aus dieser Auffassung resultiere die Situation, dass sich Kompositionslehre und Komposition noch nie »so vollständig fremd« gegenübergestanden hätten »als in unseren Tagen«. In seinem Bestreben, die »Gesetze« zu vermitteln, unter denen sich das musikalische Material »zusammenfügt«, vertritt Reissmann eine gegenüber der zeitgenössischen Kompositionsästhetik sehr konservative Position und kritisiert seine eigene Zeit als »blasiert«, da sie nur nach »genialen Kunstwerken« (Bd. 1, S. V) verlange. Er sieht jedoch den Künstler in der Pflicht, dem, »was er innerlich angeschaut hat, die vollendetste, vollkommen künstlerische Form zu geben« (ebd.). Reissmann kritisiert hier bspw. ein »eitles Spiel mit Klangeffekten« (Bd. 1, S. VI), das dann aber häufig als genial bezeichnet werde. In diesem Sinne ist Kompositionslehre für ihn eine Kunstlehre, die ihre Regeln aus der »Natur des Materials« ableitet und in dieser Weise zum »Formen« anregt, was die »unerlässliche Vorbedingung« jedes Schaffens sei (ebd.).

Vor diesem Hintergrund kann man auch den Aufbau seines Lehrbuchs verstehen, das insbesondere im 1. Band von den musikalischen Elementarphänomenen zu immer größerer Komplexität fortschreitet. Während er im 1. Band die »Elementarformen« thematisiert, geht es im 2. Band um die »angewandte Formenlehre« und im 3. Band schließlich um die »Instrumentationslehre«.

Der 1. Band ist in zwei »Bücher« unterteilt, von denen das erste der »melodisch-rhythmischen Gestaltung« gewidmet ist, während das zweite auf die Harmonik eingeht. Damit wählt Reissmann als Gliederungsprinzip für den Aufbau des Bandes die sukzessive Zunahme der Stimmen. Unter der Rubrik »melodisch-rhythmische Gestaltung« geht es um ein- und zweistimmige Kompositionen und damit auch um elementare kontrapunktische Phänomene. Die Harmonik wird als »Lehre von den Accorden« zunächst am Beispiel des dreistimmigen und schließlich vierstimmigen Satzes thematisiert und geht aus von den drei Hauptakkorden Tonika, Dominante und Unterdominante (Bd. 1, S. 5). Hinsichtlich der motivisch-thematischen Arbeit orientiert Reissmann sich an der durch Marx bereits etablierten Terminologie »Motiv, Satz und Gang« (Bd. 1, S. 11). Satz und Gang sind für Marx fundamentale Formprinzipien, wobei der Satz abgeschlossen, der Gang wiederum unabgeschlossen ist. Motive sind kleinere Einheiten, die zu Sätzen oder Gängen zusammengefasst werden können. Erklärungsbedürftig scheint Reissmanns terminologischer

Zusatz »künstlicher« Kontrapunkt. Während er bei der Einführung der zweistimmigen Komposition zunächst die Begleitung einfacher Volkslieder mit Terzen und Sexten behandelt, geht es beim »zweistimmigen künstlichen Kontrapunkt« um die Komposition zweier gleichberechtigter Stimmen bzw. der Komposition einer zweiten Stimme zu einem bestehenden cantus firmus (Bd. 1, S. 40 ff.). Methodisch orientiert sich Reissmann am Fux'schen Gattungskontrapunkt. Unter der Überschrift »Harmonik« (Bd. 1, S. 205) erläutert er die Akkordlehre in Dur und Moll, Modulation, Akkordverbindungen, Schlusswendungen usw. In den Kapiteln zum drei- und vierstimmigen Satz (Bd. 1, S. 205 ff.) fällt auf, dass Reissmann Harmonik immer in Zusammenhang mit kontrapunktischen Fragen thematisiert, sodass sich in dem ganzen Band, trotz der durch die Gliederung eigentlich vorgegebenen Trennung von Kontrapunkt und Harmonik, beide Perspektiven weitgehend durchdringen. Angesichts der konservativen Grundauffassung Reissmanns verwundert es nicht, dass die zitierten musikalischen Beispiele in diesem Band zum übergroßen Teil von Johann Sebastian Bach stammen oder eigens von Reissmann geschrieben wurden. Zur konservativen Ausrichtung passt auch, dass er im Rahmen seiner Ausführungen zum vierstimmigen Satz in einem längeren Absatz die Kirchentonarten thematisiert (Bd. 1, S. 292 ff.).

Während der 1. Band eine klar systematisch orientierte Gliederung aufweist, ist der 2. Band zur »angewandten Formenlehre« in drei Abschnitte (wiederum »Bücher« genannt) untergliedert, in denen zunächst die Vokalformen, die gut die Hälfte des Bandes ausmachen, dann die Instrumentalformen und schließlich – im dritten Buch – die »dramatischen Formen« behandelt werden. Um die verschiedenen Formen zu illustrieren, greift Reissmann auf eine Vielzahl musikalischer Beispiele, hauptsächlich von bereits damals kanonisierten Komponisten zurück (Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy). Diese Beispiele werden analysiert, oder es werden an ihnen die Eigenschaften verschiedener Formen und Gattungen beschrieben. Konkrete Übungsaufgaben für die Komposition sucht man vergeblich, sodass es hier in erster Linie um das Lernen am Exempel geht. Interessant ist, dass Reissmann sich ausführlich den verschiedenen Tanzformen widmet, um zu zeigen, wie die Meister die »an sich untergeordneten Formen beseelen« (Bd. 2, S. 309). Nachdem Reissmann die wesentlichen Bestandteile der »dramatischen Formen« wie »Recitativ, Arie, Choral« (Bd. 2, S. 407) bereits separat behandelt hat, bedürfen Kantate, Oratorium und Oper keiner »so eingehenden Behandlung« mehr, sodass der diesen Formen gewidmete Abschnitt des 2. Bandes mit Abstand am kürzesten ist.

Die Instrumentationslehre im 3. Band, die mit dem »Klange«, dem »letzten Element, welches das musikalische Kunstwerk erst einer Gesamtheit zugänglich macht« (Bd. 1, S. VIII), gewidmet ist, ist kleinteiliger untergliedert. Einen großen Raum nehmen die »Klangfarben der einzelnen Instrumente und ihre Mischung« ein. Reissmanns wissenschaftlicher Gewährsmann ist Hermann von Helmholtz, dem man diesbezüglich die »gründlichsten Aufklärungen« verdanke (Bd. 3, S. 3). Der Aufbau des Bandes geht von den Streich- über die Rohrinstrumente und deren jeweilige Verbindung und schließlich über die »Messinginstrumente« hin zum gesamten Orchester. In den einzelnen Abschnitten liefert Reissmann dann nicht nur detaillierte Informationen über deren Einsatz und spieltechnische Möglichkeiten, sondern er geht auch auf grundsätzliche instrumentenkundliche Fragen ein. Interessant ist, dass Reissmann ausführlich die kammermusikalische Verwendung der einzelnen Instrumente sowohl untereinander, als auch in der Duo-Kombination mit Klavier thematisiert. Gegen Ende des Bandes gibt er in dem Kapitel »Die Instrumentation und die instrumentale Erfindung« (Bd. 3, S. 409 ff.) praktische Hinweise zur Komposition für Orchester.

Kommentar • Reissmann wird nicht müde, in allen Abschnitten seines monumentalen Werkes, die einen allgemeineren Charakter haben, ein Lob auf das solide musikalische Handwerk zu singen und gegen Musik zu polemisieren, die bestimmten etablierten Regeln nicht folge. Große Meister und Vorbilder sind für Reissmann bspw. Komponisten wie Palestrina oder Schumann (Bd. 1, S. VIII), deren Werke überzeitlich gültige musikalische Gesetze repräsentieren. Die Beherrschung dieser Gesetze und damit die »unumschränkte Herrschaft über das gesamte Darstellungsmaterial« (Bd. 1, S. X) stellt das Endziel von Reissmann in allen drei Bänden dar. Unabhängig von diesen konservativen Tendenzen ist seine Kompositionslehre durch die enge Verbindung von Harmonielehre und Kontrapunkt, die differenzierte Formen- und Instrumentationslehre, ihren klaren Aufbau und ihre überzeugende sprachliche Darstellungsform eine lesenswerte Quelle aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die mit den in ihr thematisierten Konflikten symptomatisch für die Diskussionen ihrer Zeit ist.

Literatur B. P. Moyer, *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century, with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form*, Diss. Stanford Univ. 1969, 135 ff.

Jan Philipp Sprick

Rudolph Reti

Thematic Process

Lebensdaten: 1885–1957

Titel: *The Thematic Process in Music*

Erscheinungsort und -jahr: New York 1951

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 362 S., engl.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Westport 1978

Der aus Serbien stammende und vor dem Ersten Weltkrieg in Wien als Pianist (u. a. bei Eduard Steuermann) und Komponist ausgebildete Rudolph Reti engagierte sich früh für die musikalische Avantgarde und wurde u. a. als Interpret von Arnold Schönbergs *Klavierstücken* op. 11 bekannt. In der Zwischenkriegszeit beteiligte er sich an der Organisation des Salzburger Musikfestes (1922), aus dem die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) hervorging, und arbeitete in den 1930er-Jahren bis zu seiner Emigration in die USA 1938 als Musikkritiker in Wien. Erst im Exil entstanden seine wichtigen theoretischen Schriften (neben *The Thematic Process in Music* die Monographie *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, und, postum von Deryck Cooke herausgegeben, *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, London 1967), mit denen er eine neue musiktheoretische Disziplin, die Untersuchung struktureller thematischer Zusammenhänge (»the thematic process in musical composition«, S. 6), zu begründen suchte.

Zum Inhalt • Der 1. von insgesamt drei Hauptteilen des Buches, »Thematic Homogeneity and Thematic Metamorphosis«, beginnt mit zwei thematischen Analysen von Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie (S. 11–30) und Robert Schumanns *Kinderszenen* (S. 31–55), an denen Reti sein methodisches Konzept und seine analytische Vorgehensweise exemplarisch demonstriert. Retis Analysen liegt die Annahme zugrunde, dass Komponisten des klassisch-romantischen Zeitalters bestrebt waren, einerseits an der inneren thematischen Einheit der gesamten Komposition festzuhalten, andererseits die äußere Erscheinung des thematischen Materials stetig zu verändern (S. 13; möglicherweise knüpft Reti mit diesem Gedanken an das von Hans Mersmann Mitte der 1920er-Jahre formulierte Konzept der »Substanzgemeinschaft« an). Die thematische Analyse zielt nach Retis Verständnis primär darauf, die von ihm als vorausgesetzt begriffene und als »wesentlich« bestimmte innere Einheit, die durch die äußeren thematischen Gestalten verdeckt sein kann, aufzuzeigen. Zu diesem Zweck abstrahiert er in einem ersten Schritt aus dem ersten thematischen Komplex der 9. Sinfonie vier »motifs« (vgl. Abb. 1: Beethoven, 9. Sinfonie, 1. Satz, T. 17–27), die nach Reti als strukturelle Grundlage für das gesamte thematische Material des Werkes dienen.

The image shows two staves of musical notation, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' contains measures 1 through 10, with thematic material grouped into four sections: I (measures 1-2), II (measures 3-4), III (measures 5-6), and IV (measures 7-10). Section II is labeled '(inversion)' and section IV is labeled '(transposed)'. Staff 'b' shows a continuation of the thematic material, with sections I, II, III, and IV marked. Section II is again labeled '(inversion)'.

Abb. 1: R. Reti, *Thematic Process*, Bsp. 1, S. 11. Diastematische, rhythmische oder dynamische Aspekte (oder eine Kombination derselben) der mit I bis IV markierten »motifs« spielen nach Reti für das »compositional design« des 1. Satzes von Beethovens 9. Sinfonie eine entscheidende Rolle.

Kompositorische Verfahren wie Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Transposition usw. sind zwar auch als historische Vorläufer relevant (S. 56–65), spielen für Retis Konzept jedoch insofern eine nur untergeordnete Rolle, da sie eine nur oberflächliche Manipulation motivischen Materials darstellen. Für strukturell wichtig erachtet Reti Relationen zwischen Motiven, die erst im Rückgriff auf ihren latenten strukturellen Kern sichtbar gemacht werden können. In vielen Fällen werden durch Retis Analysen, die häufig ganze Sätze umfassen, solche strukturellen Beziehungen tatsächlich evident, in anderen erscheint Retis Argumentation jedoch bemüht und fragwürdig. Letzteres trifft insbesondere dann zu, wenn die Reduktion einer motivisch-rhythmischen Gestalt ohne plausible Differenzierung zwischen strukturell relevanten und ornamentalen Tönen vorgenommen wird bzw. von einer motivisch-rhythmischen Gestalt so weit abstrahiert wird, dass auf für tonale Musik so elementare Intervalle wie Terzen oder Quinten rekuriert wird, ohne deren jeweilige Funktion im musikalischen Kontext zu berücksichtigen. Damit deutet sich bereits eine prinzipielle methodische Schwierigkeit an: Kriterien dafür, wie der strukturelle Kern, die »gemeinsame Substanz« (S. 30), bestimmt werden kann, werden von Reti auch im Abschnitt über »Categories of Transformation« (S. 66–105) nur partiell überzeugend entwickelt. Vielmehr scheint in seinen Darlegungen häufig das Ergebnis – der scheinbare Nachweis von struktureller Identität – das Verfahren zu rechtfertigen.

Im 2. Teil des Buches, »The Thematic Process and the Problem of Form in Music«, entwickelt Reti die These, dass musikalische Form erst durch das Zusammenwirken zweier Prinzipien, nämlich der Konstitution größerer Abschnitte durch Gruppierung (äußere Form) und der Entwicklung des thematischen Materials (innere Form) entstehe (S. 109–138). Die Untersuchung der thematischen Entwicklung geht damit über rein strukturelle, technische Aspekte hinaus und vermag eine Grundlage für das Verstehen der Dramaturgie des musikalischen Verlaufs eines

Satzes, seiner Entwicklungsgeschichte, bereitzustellen. In diesem Zusammenhang führt Reti die Kategorie der »thematic resolution« ein, mittels derer die Veränderungen des thematischen Materials als dramatische Sequenz gedeutet werden können: Einzelaspekte erscheinen so in den formalen Verlauf integriert. So beschreibt Reti die Entwicklung des eröffnenden, auch als »Schicksalsmotiv« bekannten Gedankens aus Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie bis zur triumphalen Coda im Finale zwar als allegorisch interpretierbare Handlung; diese ist aber nicht durch programmatische Ideen, sondern allein durch strikte und logische innermusikalische Gesetze fundiert (S. 165–192, besonders S. 191). Somit werden thematische Modifikationen nicht mehr als bloße chronologische Folge, sondern als dramatischer, formgestaltender und zielgerichteter Prozess (S. 139–192) interpretiert. In den beiden abschließenden Kapiteln kommentiert Reti besondere Typen struktureller Kontinuitäten (»structural consistency«) am Beispiel der späten Streichquartette Beethovens und der Klavierwerke Debussys sowie die thematische Bedeutung von Tonartenfolgen. Dabei erörtert er Verfahrensweisen, die nicht zu prozessualen Formstrukturen, sondern zu eher assoziativen und lockereren Formbildungen führen.

Der 3. und letzte Teil des Buches, »Evaluation and Wider Outlook«, diskutiert, ob thematische Prozesse bewusst oder unbewusst gestaltet sind (Kap. 9), und versucht, die historische Entwicklung des Phänomens »thematicism« nachzuzeichnen (Kap. 10–11).

Kommentar • In der Geschichte der musikalischen Analyse nimmt *The Thematic Process in Music* einen wichtigen Platz ein, da es sich um den ersten Versuch handelt, thematische Analyse als eigenständigen Ansatz systematisch zu entwickeln und ihre Potenziale zu entfalten. Unübersehbar sind jedoch die Schwächen von Retis Konzept: Das Ziel, alle motivisch-thematischen Phänomene, ja sämtliche Noten eines Werkes, auf einen gemeinsamen Kern zurückzuführen, verrät die Abhängigkeit seiner analytischen Methode vom Organismusmodell, das seine Blütezeit im

späteren 19. Jahrhundert erlebt hatte. Darüber hinaus ist Retis konkrete analytische Vorgehensweise eher intuitiv als methodologisch begründet. Am problematischsten scheint jedoch, dass er bei der Untersuchung der motivisch-thematischen Aspekte andere Bereiche des musikalischen Satzes (Rhythmik und Metrik, melodische Gestalt, Harmonik) ausblendet. In der Nachfolge Retis wurde daher das von ihm formulierte Konzept entweder verworfen oder, insbesondere in Nordamerika, stärker differenziert und in andere methodische Analyseansätze integriert (vgl. Wörner 2009).

Literatur J. Dunsby, Thematic and Motivic Analysis, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 907–926 • F. Wörner, »Thematicism«. Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie, in: ZGMTH 6, 2009, 77–89, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/428.aspx>>

Felix Wörner

Ernst Friedrich Eduard Richter

Lehrbuch der Harmonie

Lebensdaten: 1808–1879

Titel: Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1853

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 188 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Leipzig ²1857 [Zahl der Übungen vergrößert] • Leipzig ³1872 [ab der 9. Aufl. als Bd. 1 der Reihe *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik*] • Leipzig ¹⁷1886 [ab der 17. Aufl. rev. von A. Richter] • Leipzig ³⁶1953 • Nachdrucke: Paderborn 2012 • Hildesheim 2014 • Übersetzungen ins Chinesische, Dänische, Englische, Französische, Italienische, Japanische, Niederländische, Polnische, Russische, Schwedische und Spanische • Digitalisat: BSB

Mit der Autorität als Leipziger »Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Petri und Lehrer am Conservatorium der Musik« (Titelblatt) trat Richter an, ein zweifaches, technisch wie ästhetisch determiniertes Ziel zu erreichen. Sein Studienbuch ist nicht zum Selbstunterricht bestimmt, sondern zusätzlich zum Unterricht als »Hilfsmittel zur Erläuterung der vorgetragenen Lehrsätze und zur Wiederholung derselben« intendiert (S.III). Es soll »das Wesentlichste, Grundzügliche der musikalischen Theorie in kurzgefasster, aber möglichst vollständiger Weise enthalten« und »diese Grundzüge stets mit Hinweis und Anleitung zur praktischen Ausführung geben, um für spätere Compositionsversuche zu befähigen« (S.III). Ziel ist eine gediegene Ausbildung durch »[e]rnste, anhaltende Thätigkeit«, entgegen jenen Schwärmern, »die, erfüllt von den Werken unserer

grossen Meister, begabt mit poetischem Gemüth, wähen, die Blüten brechen zu können, ohne die technischen Hilfsmittel gründlich kennen und erproben zu lernen« (S.VI). In der Konzentration auf Satztechnik und deren Anwendbarkeit in der Praxis sieht Richter den besonderen Vorzug seines Traktats, entgegen aller Meinungen der »Jugend, die, oppositionell dem Autoritätsglauben gesinnt, gern Alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei, so sehr wie sie sich auf der andern Seite scheut, das blühende Leben der Kunst durch das anatomische Messer kennen und verstehen zu lernen« (S.IV). Für die wissenschaftliche Seite der Musiktheorie verweist er im Vorwort dagegen auf ein anderes 1853 bei Breitkopf & Härtel erschienenes Buch eines Leipziger Kollegen, Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik*.

Zum Inhalt • Richters Buch schildert die gleichsam offizielle Theorie des zehn Jahre zuvor gegründeten Leipziger Konservatoriums. Auf die kurz gefasste Lehre der Intervalle folgen drei Abteilungen in stufenweiser didaktischer Verkomplizierung: »Die Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Akkorde«, »Zufällige Akkordbildungen. Harmoniefremde Töne« und »Praktische Anwendungen der Harmonie. Die Uebungen im Gebrauch derselben im reinen Satz«. Die Anfangspassagen weisen die Richtung an. Richter gibt eher »praecepta« statt »theoria«, und er verbindet sie mit einer ästhetischen Agenda, die um das Konstrukt des »reinen Satzes« als Ausgangspunkt allen musikalischen Schaffens kreist. Im Unterschied zu Hauptmann ist Richter Monist (zur Dualismus-Diskussion siehe Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*), ohne darüber explizit Rechenschaft abzulegen. Dur- und Molldreiklang werden ohne Herleitung gesetzt. Schon bei der Definition der Tonart bricht sich Richters normativer Grundsatz Bahn, wenn er fordert, dass die diatonischen Stammtöne aus I, IV und V in Dur »die Grundzüge der Tonart bilden und dass sie in der Praxis am häufigsten benutzt werden und benutzt werden müssen, wenn die Tonart selbst sich deutlich darstellen soll« (S.10 f.). »Rein« und »wohlgebildet« müsse der Satz sein, durch Übungen »der Sinn für das Wahre und Richtige gebildet und der Geschmack geläutert« werden (S.12). Der »strenge Satz« werde in der zeitgenössischen Theorie zwar misstrauisch beäugt und gelegentlich als Grundlage der modernen Musik verworfen. Das sei aber kurzfristig: »Ob diese Nachgiebigkeit gegen jugendliche Ungeduld, diese Richtung auf »frühreifes« lebendiges Schaffen, ehe das Organische sich zur Schaffungsfähigkeit entwickelt hat, wirklich »Reifes« zu Wege bringen kann, soll hier nicht weiter untersucht werden« (S.13).

Was das diatonische System infrage stellt, gilt als gefährlich. So weist Richter schon beim übermäßigen Dreiklang auf »das Gezwungene oder Gewaltsame« in seinem

Gebrauch hin, »etwas eigenthümlich Fremdes« – und spricht ihm dann in den meisten Fällen sogar die Selbstständigkeit ab, indem er ihn unter die »chromatisch veränderten Harmonien« zählt (S. 29 f.). Was bei Carl Friedrich Weitzmann zur Grundlage eines alternativen Systems der Harmonik avanciert, wird von Richter marginalisiert. Auch im Kontext der alterierten Akkorde überwiegt die Skepsis vor »mitunter seltsamen und schroffklingenden harmonischen Gebilden«. Es sei die Pflicht eines Lehrbuchs, »den Anfänger zu warnen, den »Werth« dergleicher Reizmittel zu überschätzen«. Nur die Beschränkung des »einfachen reinen Satzes« gebe die Mittel an die Hand, solche Klänge gelegentlich als Reizmittel zu setzen, »wenn gewissermassen eine *innere* Nothwendigkeit zu denselben führt« (S. 76). Das Wesentliche im musikalischen Satz sei vom Unwesentlichen zu trennen. Und zu Letzterem gehören »alle harmonischen Künsteleien«, »unnatürliche Einführung wenig gebrauchter Harmonien« sowie exzessiver Gebrauch harmoniefremder Töne – »kurz Alles, was einem einfachen, guten vierstimmigen Gesange unangemessen erscheint« (S. 115). Erst am Schluss lockert Richter die Zügel, wenn er seinen Schülern Exempla aus Beethovens Streichquartetten zum Vorbild empfiehlt (S. 154–156, S. 159 f.).

Kommentar • Richter und seinem Verlag Breitkopf & Härtel gelang mit dem *Lehrbuch der Harmonie* ein klassischer Longseller. Bis ins 20. Jahrhundert gab es regelmäßige Neuauflagen, die im 19. Jahrhundert meist immer nur zwei Jahre nach der vorigen auf den Markt kamen. Die nach Pariser Muster durchgeführte Verknüpfung des Buchs mit einer renommierten (und ästhetisch klar positionierten) Ausbildungsstätte trug zu diesem Erfolg wesentlich bei. Dabei führt die Schule in didaktisch kluger Steigerung vom Elementaren bis zu einer Vielfalt musikalischer Anwendungsbeispiele, die vom Streichquartett- bis zum achttimmigen Vokalsatz reicht. Alles dies spiegelt in der Auswahl der Gegenstände wie in den ästhetischen Prämissen die Grundsätze des Leipziger Konservatoriums wider, wie sie von Studenten der Institution auch sonst dokumentiert wurden. Sie ist im Kontext der fundamentalen ästhetischen und musiktheoretischen Debatten der 1850er-Jahre zu verstehen. Auch in den späteren Auflagen blieb die Fundierung in Stufenlehre und Generalbass erhalten.

Charakteristisch für Richters Lehrbuch ist die Vernetzung mit anderen Schriften, durch die sowohl Richter als auch Breitkopf & Härtel wesentliche Segmente des ästhetisch konservativen, auf die Beherrschung des Handwerks basierenden Musiktheorie-Marktes abdeckten. Bereits die erste Auflage verweist auf Hauptmann und auf Richters eigene Vorgängerwerke (*Die Elementarkenntnisse zur Harmonielehre und zur Musik überhaupt* und *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, beide Leipzig

1852). Später erschienen Übersetzungen und Aufgabensammlungen von Alfred Richter und Ferdinand Hiller, mit denen Peter Cornelius noch 1869/70 seinen Unterricht in München bestritt. Alle diese Bücher fanden, wie auch die Unterlagen des Verlags zeigen, ihre Käufer, obgleich sie in den Rezensionen der Musikpresse kaum einmal erwähnt wurden. Das *Lehrbuch der Harmonie* wurde somit nahezu im Verborgenen zu einem überaus einflussreichen, viel gelesenen und bearbeiteten, wegen der Fokussierung auf Anwendbarkeit statt theoretischer Spekulation jedoch selten zitierten Klassiker der Satzlehre.

Literatur C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Tl. 2: Deutschland (= GMth 11), Dst. 1989 • P. Dinslake, Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen, in: Kgr. Ber. Lengerich 2000, hrsg. von E. Kreft, Altenmedingen 2001, 94–105 • C. Hust, Legitimation aus Historie und Systematik. Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit, in: Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit. Kgr.Ber. Coburg 2011, hrsg. von H. Loos, Lpz. 2012, 301–321

Christoph Hust

Ernst Friedrich Eduard Richter *Lehrbuch der Fuge*

Lebensdaten: 1808–1879

Titel: Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1859

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 190 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Leipzig ⁸ und ⁹ 1921 [letzte Aufl.; mit Anm. und Ergänzungen von A. Richter] • Digitalisat: BSB

Sechs Jahre nach dem *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig 1853) ging Richter daran, am Beispiel von Kanon und Fuge nun auch kontrapunktische Satzstrukturen zu erklären. Vieles ist strukturell und argumentativ ähnlich gelöst wie im ersten Lehrbuch. Abermals spielte er die Autorität seiner Ämter aus und trat demonstrativ als »Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Petri und Lehrer am Conservatorium der Musik« auf (S.I, Titelblatt). Und mehr noch als im *Lehrbuch der Harmonie* ließ er seine Ambitionen durchblicken, mit dem Leipziger Konservatorium im Rücken eine Serie von Lehrtexten für die Unterrichtspraxis vorzulegen. Dass ihm dabei die Reihenfolge aus den Händen glitt, indem die Fugen- vor der Kontrapunktlehre erschien, erklärte Richter mit der Überlastung durch seine Amtspflichten. »Für Manchen, der jene vorbereitenden Studien bereits auf anderm Wege vollendet hat«, sei das Buch aber auch ohne diesen Unterbau nützlich. Doch hoffe er, den ausstehenden

Band zum einfachen und doppelten Kontrapunkt nachzuliefern, »mit welchem sämtliche Lehrbücher sich als Ganzes abschliessen würden« (S. III; das betreffende Buch erschien erst im Jahr 1872). Nicht nur der Autor wollte den Lehrwerken des Pariser Conservatoire dadurch ein deutschsprachiges Gegenstück an die Seite stellen, auch der Verlag Breitkopf & Härtel unternahm in den 1850er-Jahren Anstrengungen, das lukrative Marktsegment von Satztechnik und Musiktheorie so dicht zu besetzen, dass zwischen den Büchern von Richter, Moritz Hauptmann und Simon Sechter wenig Platz für Konkurrenten blieb.

Zum Inhalt • Die wesentlichen Leitlinien zur ästhetischen Situierung gelten in Richters Fugenlehre nicht anders als im *Lehrbuch der Harmonie*. Wiederum geht es um die Vermittlung gediegenen Handwerks, sodass »auf den *technischen Theil* die grössere Rücksicht genommen worden ist« (S. III). Seine Fugenlehre gebe nicht nur eine theoretische Vorstellung davon, was die Fuge sei, sondern liefere praktisch anwendbares Rüstzeug zur Komposition, also eine »möglichst *genaue Darlegung der Methode der Studien* zur sichern Erreichung des Zieles, die in den meisten Anleitungen zur Fuge fehlt« (S. IV). So beginnt das Werk auch mit einem programmatischen Aufriss der Vorgehensweise, der ebenso eine Apologie des eigenen Buches wie eine Kritik des Bestehenden darstellt: »Ueber die Methode der Ausbildung in den höhern musikalisch-technischen Gegenständen« (S. 1–4). Die Konzentration auf das Wesentliche sieht Richter als den Schlüssel zum Erfolg seiner Lehrweise, die nicht etwa zusätzlich zur »praktischen Anwendung« auch noch »die Poesie eines Tonwerks hauptsächlich hervorhebt, um den Kunstjünger zu begeistern und zu beleben und die freilich nicht zu erlassenden abstrakten technischen und mechanischen Uebungen eng mit ihr verbindet oder nebenbei gehen lässt, in der Meinung, man müsse den Anfänger *sogleich* auf die Höhe der Zeit setzen« (S. 1). Eine »schriftliche Darstellung dieser Art« sei »wohl zu interessanten Vorlesungen geeignet, aber nicht für die eigentliche, wirkliche Schule zweckmässig« (ebd.). Richter leitet daraus eine dreistufige Vorgehensweise ab: Zunächst »das Ganze durch die einzelnen Theile kennen lernen [zu] wollen«, sodann »diese Theile einer sorgfältigen Bearbeitung [zu] unterziehen [...], um zuerst [...] mit dem Mechanischen ihrer Bildung in vollkommenster Weise vertraut zu werden«, schließlich »bei Bearbeitung des Ganzen wieder nicht eine Specialität, eine künstlerisch beabsichtigte Ausdrucksweise für einen besonderen Zweck in's Auge [zu] fassen«, sondern »diejenigen Grundformen« zu erarbeiten, »die geeignet sind, uns das Verhältniss der Theile zum Ganzen in einfachster Weise kennen und gebrauchen zu lernen« (S. 3 f.). Musiktheorie wird als beherrschbares Handwerk präsentiert, das Richter in seinen basalen

Fundamenten didaktisiert. Poetik und Schönheit können daraus erwachsen, sind aber nicht lehrbar. So ist das Buch etappenweise aufgebaut: Beginnend mit den Nachahmungen führt es über den Kanon zur Fuge. Deren Didaktik setzt wiederum am Einzelnen an, nämlich am Thema, an der Relation von Dux und Comes und der Konstruktion des Kontrapunkts. Die Diskussion von Zwischenspielen und Modulationsschemata bildet das abstrakte Rüstzeug, um sodann zwei-, drei- und vierstimmige Kompositionsversuche zu wagen. Schließlich geht es um größere Gebilde: Fugen mit mehr als fünf Stimmen, Doppel-, Gegen-, Choral- und Vokalfugen. Immer sind die Erläuterungen aufs Einfachste reduziert und mit kurzen, instruktiven Exempla illustriert. Analysebeispiele sind rar, gelegentlich werden Johann Sebastian Bachs Fugen als Vorbilder genannt. Den Leipziger Entstehungszusammenhang merkt man dem Buch auch dann an, wenn als die »bessern neuern Componisten« Schumann und Mendelssohn Bartholdy figurieren (S. 126; auf S. 151, 174 und 178 werden auch Luigi Cherubini, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart lobend erwähnt). Regeln sind apodiktisch aufgestellt, obgleich Richter darauf Wert legt, dass »alle derartigen Formregeln [...] aus der Natur der Sache hervorgegangen« seien, sodass man sie nicht »als etwas Pedantischgelehrtes ansehen« dürfe (S. 77). Schließlich entlässt Richter seine Leser mit einem zweiten methodologischen Abschnitt aus dem Buch, der den Rahmen zur Einleitung bildet: »Andeutungen für den Uebergang von den theoretischen Studien zur angewandten Komposition« (S. 185–188). Mit Motetten und Streichquartettsätzen solle der Schüler das, was er in der Fugenlehre v. a. als »Mittel zum Zweck« (S. 185) kennengelernt hat, nun frei anwenden können.

Kommentar • »Jede Kunst hat ihren mechanischen Theil, wodurch sie in's Leben tritt, ihr Handwerk, wie Göthe sagt; dieses lerne man erst tüchtig, damit das Schwerste leicht und zu eigen wird, die Poesie wird da nicht ausbleiben, wo der Keim derselben vorhanden ist, sie wird nach und nach aufblühen und gedeihen durch tiefere Einsicht in die Geheimnisse der Kunst« (S. 2). Richter löst diese Prämisse kompromisslos ein: Er gibt eine Lehre des satztechnischen Handwerks, so fundiert und solide, dass der Erfolg bei genauem Durcharbeiten eigentlich nicht ausbleiben kann. Darin ist die Gefahr eines fundamentalen Missverständnisses angelegt: Betont Richter selbst unermüdlich den einführenden, grundlegenden Charakter seiner Darstellung, so könnte doch der Eindruck entstehen, Fugen seien in erster Linie ein mechanistisches musikalisches Gebilde. Insofern dürfte Richters Methodik – im Lauf der Zeit missverstanden nicht als Hinführung zur Fuge, sondern als »die Fuge« – starren Schemata von angeblichen Fugenformen ungewollt Vorschub geleistet haben. Richter

selbst hätte alle solche Tendenzen gewiss als Symptome ungenügender Beherrschung des Handwerks abgetan. Sarkastisch wandte er sich sowohl gegen zu wenig satztechnische Gewandtheit als auch gegen eine Verwechslung von Regeln und Zwängen: »Der Halb- und Nichtwisser mag diese und andere beschränkende Formen, wie die Fuge, verschmähen, denn jeder Versuch würde an der eigenen Schwäche scheitern; der Meister fühlt sich überall frei, denn er beherrscht die Formen und erringt da die rechten Erfolge, wo es gilt, Kenntnisse und Kräfte anzuwenden, und die Schwingungen des Geistes werden durch das Maassvolle so wenig gefesselt, so wenig dem Dichter die gebundene Rede eine wirkliche Schranke ist« (S. 42).

Literatur C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Tl. 2: Deutschland (= GMth 11), Dst. 1989 • P. Dinslake, Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen, in: Kgr. Ber. Lengerich 2000, hrsg. von E. Kreft, Altenmedingen 2001, 94–105

Christoph Hust

Hugo Riemann

Musikalische Logik

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1874

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 69 S., dt.

Quellen/Drucke: Die Schrift wurde auch gedruckt unter dem Titel: Ueber das musikalische Hören, Diss. Univ. Göttingen, Leipzig 1874

Mit der Veröffentlichung seiner Dissertation *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems* im Jahr 1874 legt Hugo Riemann die Grundlage für das zentrale Thema seiner langen und umfangreichen musiktheoretischen Publikationstätigkeit: das Verhältnis von ästhetischem Erleben, physiologischer Wahrnehmung und der auf der Kadenz basierenden Struktur Dur-Moll-tonaler Musik. (Zwei Jahre zuvor waren unter dem Pseudonym Hugibert Ries in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einige Ausschnitte erschienen.)

Die nur knapp 70 Seiten umfassende Schrift ist nach einer Einleitung in fünf Kapitel unterteilt, die bereits die für Riemann typischen, wechselseitigen Einflüsse systematischen und historischen Denkens erkennen lassen. So beginnt er im 1. Kapitel mit Überlegungen zur »Analyse der Klänge durch's Ohr«, denkt im 2. Kapitel über »Konsonanz und Dissonanz in beiden Tongeschlechtern« nach und kommt im 3. und 4. Kapitel mit den Themen »Tonalität in Dur und Moll« sowie »Das harmonische Satzgefüge

und die Bedeutung der Dissonanzen« zu den wichtigsten inhaltlichen Themen des Buches. Das 5. Kapitel, »Rameau's Grundbass«, hat dann den Charakter eines kurzen Epilogs, in dem Riemann seine systematischen Erkenntnisse noch einmal historisch einordnet.

Zum Inhalt • Riemann beginnt in der Einleitung mit einem bis in die Antike reichenden historischen Abriss zur Frage, worin eigentlich das »Wesen der musikalischen Konsonanz und Dissonanz« (S. 1) bestehe. Weiterhin stellt er die für seine Überlegungen zur Harmonielehre entscheidenden Theoretiker Jean-Philippe Rameau, Moritz Hauptmann, Hermann von Helmholtz und Arthur von Oettingen vor, auf die er sich im Folgenden – teils zustimmend, teils ablehnend – beziehen wird und deren »Resultate der Forschungen« er in seiner Studie »in einem Brennpunkte zu vereinigen« sucht (S. 6). Im 1. Kapitel legt Riemann Grundzüge der Hörphysiologie dar, u. a. unter Bezugnahme auf »Ohm's Gesetz« und das Corti-Organ, die Schnittstelle zwischen den akustischen Schwingungen und den Nervensignalen im Innenohr. Im Unterkapitel »Untertöne« liefert Riemann eine Erklärung dieses kontrovers diskutierten Phänomens, das die Voraussetzung für seine Theorie des harmonischen Dualismus darstellt, konstatiert aber, dass die »den Untertönen eines angegebenen Tones entsprechenden Fasern der Membrana basilaris« nur »partiell« mitschwingen und wir die »Vorstellung der Untertöne« daher nur »implicite« haben (S. 12). Riemann geht davon aus, dass es einem Hörer unmöglich ist, »die Theilvorstellungen der Untertöne im Bewusstsein aus der Klangvorstellung einzeln auszuschneiden«, während dies bei den Obertönen »leicht« zu vollführen sei (S. 13). Könnten die Untertöne auch nicht »einzeln ins Bewusstsein« gebracht werden, so seien sie doch »von der grössten Bedeutung« (S. 14). Im 2. Kapitel widmet Riemann sich einer vergleichenden Betrachtung von Konsonanz und Dissonanz, die auf einer ausführlichen Darstellung der Funktionsweise der Obertonreihe basiert. Den »Mollaccord« versteht er »als dem Duraccord vollständig gleich berechnete Konsonanz«, die eben nur »aus einem gegensätzlichen Princip erwachsen« sei und ihren »Hauptton in der Quint, wie ihn der Duraccord im Grundtone« habe (S. 20).

In den nächsten beiden Kapiteln findet man die erste Artikulation des für Riemanns gesamtes weiteres musiktheoretisches Denken zentralen Phänomens der Kadenz. Im Anschluss an die Diskussion der Frage, ob es sich bei der Quarte um eine Konsonanz oder um eine Dissonanz handelt, führt Riemann den Begriff der »Musikalischen Logik« ein, die er zunächst als »logisches Gesetz« definiert, das Akkordfortschreitungen gliedern und auf diese Weise »die Uebersicht« erleichtere (S. 41). Unter Rückgriff auf Hauptmanns Interpretation der Kadenz als Abfolge von

These, Antithese und Synthese behauptet Riemann im 4. Kapitel, die »Cadenzbildung« repräsentiere den »Typus aller musikalischen Form« (S. 52). Gleichwohl ordnet Riemann den dialektischen Dreischritt anders zu: Während bei Hauptmann der eröffnende Dreiklang die These ist, der erst durch das Hindurchgehen durch Ober- und Unterdominante als Antithese zur wirklichen Tonika als Synthese und damit zum Träger der Tonart wird, ist für Riemann nur die Unterdominante antithetisch, die Rückkehr über die Dominante zur Tonika aber synthetisch. Riemanns Argumentation ist offenbar psychologisch motiviert: Die Unterdominante führt zunächst von der Tonika weg, die Dominante wieder zu ihr hin. Den »Ursprung der Dissonanz« sieht Riemann schließlich darin, dass »die Stimmen nicht gleichzeitig durch dieselben Momente der Cadenz gehen« (S. 53 f.). Resümierend definiert er Tonalität als »Festhalten eines Tones im Gedächtnis als Hauptton (Tonus)« (S. 64). Insgesamt wird deutlich, dass Riemann die Kadenz als logisches Ordnungsprinzip begreift, das seine Wirkung sowohl eng- als auch weiträumig entfalten kann.

Wenn Riemann im 5. Kapitel wieder den Bogen zurück zur Geschichte der Musiktheorie schlägt, wird deutlich, dass er die dualistische Auffassung noch nicht mit der späteren Entschiedenheit vertritt: »Die Wünsche A. v. Oettingen's für die Rehabilitation des Mollgeschlechts erscheinen« – so Riemann – »auf das gebührende Mass reducirt«, doch habe er »alles versucht, dem Mollaccorde seine selbständige Bedeutung als Urconsonanz zu retten« (S. 66). Weiterhin nimmt Riemann Bezug auf Rameaus »Basse fondamentale«, dessen gegenüber dem Generalbass ungleich höheres Erklärungspotenzial er hervorhebt: Akkordstrukturen würden nicht nur deskriptiv benannt, sondern theoretisch zu erklären versucht. Die kurze Schrift endet mit einem Plädoyer für eine Reform der Akkordbezeichnung bei der Analyse, die Riemanns dualistische Chiffrierung mit Verweis auf von Oettingen und von Helmholtz in ihren Grundlagen vorwegnimmt (bspw. f-Moll als Mollakkord unter c).

Kommentar • Auch ohne explizite Thematisierung wird in der *Musikalischen Logik* bereits deutlich, dass sich Riemanns Begrifflichkeit nicht nur auf die immanente Logik des Tonsatzes, sondern auch auf die logischen Funktionen des menschlichen Geistes bezieht. Dieser Gedanke ist, wie Riemann später in den *Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹* konstatiert, »als leitender Gedanke« in »sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten« seit seiner Dissertation bestimmend (Riemann 1914/15, S. 1). Tatsächlich ist es erstaunlich, wie viele der Lebensthemen Riemanns in dieser frühen Schrift bereits angelegt sind. Neben dem noch vergleichsweise undogmatisch vertretenen harmonischen Dualismus betrifft dies insbesondere den Rekurs auf psychologische und physiolo-

gische Aspekte der Musikwahrnehmung, das Verständnis der Kadenz als zentraler Erscheinung Dur-Moll-tonaler Musik, das Aufgreifen und die Weiterentwicklung wichtiger musiktheoretischer Entwürfe der Vergangenheit und umfangreiche Vorschläge zur Änderung der Akkordchiffrierung. Vor diesem Hintergrund erscheint die *Musikalische Logik* weniger als Klärung bestimmter Fragestellungen, denn vielmehr als Auftakt eines weit ausgreifenden, aber immer wieder zu verwandten Fragestellungen zurückkehrenden musiktheoretischen Œuvres.

Literatur H. Ries [Pseudonym H. Riemanns], *Musikalische Logik*. Ein Beitrag zur Theorie der Musik, in: NZfM 39, 1872, 279–282, 287 f., 353–355, 363 f., 373 f. • H. Riemann, *Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹*, in: JbP 21/22, 1914/15, 1–26 • K. Mooney, *Hugo Riemann's Debut as a Music Theorist*, in: JMT 44, 2000, 81–99 • A. Nowak, *Wandlungen des Begriffs ›musikalische Logik‹ bei Hugo Riemann*, in: *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. von T. Böhme-Mehner und K. Mehner, K. 2001, 37–48 • Ders., *Art. Musikalische Logik*, in: HMT (2004), <<https://www.vifamusik.de/de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/>> • H. de la Motte-Haber, *Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann*, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: *Musiktheorie*, hrsg. von ders. und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 203–223

Jan Philipp Sprick

Hugo Riemann

Musikalische Dynamik und Agogik

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung [sic] auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg, St. Petersburg und Leipzig 1884

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XI, 273 S., dt.

Von der Publikation der Schrift *Musikalische Dynamik und Agogik* hat sich Hugo Riemann einen großen wirtschaftlichen Erfolg versprochen. Nach deren Erscheinen sollte sich jedoch herausstellen, dass die in der *Musikalischen Dynamik und Agogik* vorgestellte Phrasierungslehre, die Riemann nach eigener Aussage in den Kontext der Schriften zur musikalischen Rhythmik und Interpretation von Rudolf Westphal (*Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*, Leipzig 1880) und Mathis Lussy (*Traité de l'expression musicale*, Paris 1874) stellte, die wahrscheinlich kritischste Rezeption seiner theoretischen Konzepte überhaupt erfahren hat. Ernst von Stockhausen kritisiert in seiner ausführlichen Rezension für die *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* im Jahr 1886, dass Riemanns *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* durch die

Beschränkung auf die Parameter Rhythmus und Metrum keine ausreichende Grundlage für die Formulierung von Regeln für die »Kunst des musikalischen Vortrags« darstellt (VfMw 2, 1886, S. 235). Für von Stockhausen sind darüber hinaus auch »Harmonie, Melodie und Kontrapunkt«, aber auch »Literatur- – namentlich auch literargeschichtliche Kenntnisse« für den musikalischen Vortrag unabdingbar (ebd.). Ein Hauptkritikpunkt, nicht nur von Stockhausens, richtet sich dann auch gegen die angebliche Tendenz von Riemanns Theorie, individuelle interpretatorische Entscheidungen einem schematischen Regelwerk zu unterwerfen, das der Freiheit musikalischer Gestaltung fundamental entgegenstehe.

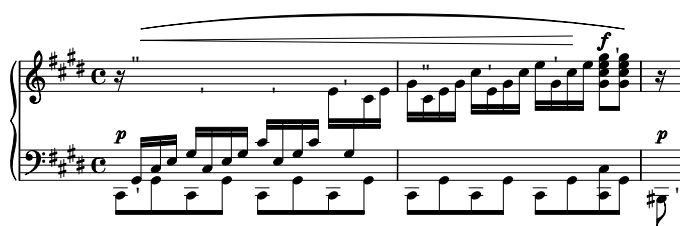
Zum Inhalt • Betrachtet man die Gliederung der *Musikalischen Dynamik und Agogik*, wird verständlich, dass Riemann in der Einleitung schreibt, dass »eine erschöpfende Lehre der Metrik und Rhythmik zu einer allgemeinen Theorie der musikalischen Gliederung, der *Phrasierung*« werden müsse (S. 4). Vor diesem Hintergrund lassen sich die zehn Kapitel vordergründig in zwei inhaltlich voneinander unterschiedene Teile gliedern. Demnach behandeln die ersten sechs Kapitel systematisch und detailliert allgemeine rhythmisch-metrische Gliederungsfragen (I. Kap. »Metrische Schemata in gleichen Werten«, II. Kap. »Rhythmische Bildungen durch Zusammenziehung mehrerer Zählheiten«, III. Kap. »Rhythmische Bildungen durch Untertheilung einzelner Zählheiten«, IV. Kap. »Ubergreifende Zusammenziehung untergetheilte Zählheiten«, V. Kap. »Abweichende Untertheilung zusammengezogener Zählheiten«, VI. Kap. »Die Pausen«). Ab dem VII. Kapitel (»Legato- und Staccato-Vortrag der rhythmischen Formen«) geht es dann mit Themen wie »Melodische und harmonische Dynamik« (VIII. Kap.) oder »Polyrhythmik« (IX. Kap.) verstärkt um Fragen der musikalischen Interpretation. Erst im X. und letzten Kapitel geht Riemann explizit auf das titelgebende Thema der »Phrasierung« ein. Bei genauer Lektüre erscheinen die beiden vermeintlichen Teile des Buches allerdings nicht so eindeutig voneinander getrennt zu sein. Die Anleitungen zur musikalischen Interpretation gehen vielmehr ohne großen Bruch aus den allgemeinen Ausführungen zu rhythmisch-metrischen Fragen hervor, und auch in den ersten Kapiteln wird die allgemeine Rhythmustheorie immer wieder mit Fragen der Phrasierung verschränkt.

Ausgangspunkt für Riemann ist die gleich in der Einleitung erwähnte »Entdeckung, dass schon vor hundert Jahren einsichtsvolle Männer den Mangel unserer Notenschrift erkannt haben, welcher der Entwicklung des rhythmischen Auffassungsvermögens hemmend entgegenstand, nämlich das gänzliche Fehlen unzweideutiger Zeichen für die motivische Gliederung und Phrasierung« (S. 2). In die-

sem Sinne müsse man der Frage »näher [...] treten, ob wir nicht die Bezeichnung der Phrase zu einem integrierenden Bestandtheile der Notenschrift machen müssen« (ebd.). In diesem Zusammenhang verweist er nicht nur auf die *Klavierschule* (Leipzig 1789) von Daniel Gottlob Türk, sondern auch auf Heinrich Christoph Kochs – aus Riemanns Sicht zu Unrecht vergessenem – *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt 1782–1793), der die »Lehre von der thematischen Gliederung mit einer Klarheit und Umsicht« abhandle, »die wir in den Werken der letzten 100 Jahre so schmerzlich vermissen« (S. 2 f.). Von den unmittelbaren Vorgängern ist es insbesondere die Rhythmustheorie Moritz Hauptmanns, mit der sich Riemann »einigermassen [...] auseinanderzusetzen« habe, gerade mit dessen »dialektischer Methode«, zu dessen Negierung er sich gezwungen sieht, da er Hauptmanns Auffassung von der Notwendigkeit der stärkeren Betonung der guten Takteile gegenüber den schlechten Takteilen und der sich daraus ergebenden Betonungshierarchien ablehnt (vgl. S. 3). Diese enge Bezugnahme auf Hauptmann zeigt sich schon daran, dass Riemann gleich im ersten Paragraphen des I. Kapitels unter der Unterüberschrift »Die Prinzipien der Metrik« mit einer Darstellung der Grundbegriffe von Hauptmanns Theorie beginnt. In Abgrenzung von Hauptmann schlägt Riemann folgende Übertragung der Begriffe »Einheit, Trennung und Einigung« auf metrische Phänomene vor: »1. Unterschiedlos fort klingender Ton, ungegliederte (aber tonerfüllte) Zeit. 2. Gleichmässig fortlaufende Reihe gleichlanger Töne, Zersetzung in lauter gleiche Einheiten. 3. Gruppenbildung von zunächst zwei (oder drei) enger aneinander geschlossenen Tönen« (S. 8).

Um insbesondere die Gruppenbildung im Notentext kenntlich zu machen, verwendet Riemann sogenannte »Lesezeichen« für die »kleinsten metrisch-rhythmischen Gebilde« und »Phrasenbögen«, als Ersatz für Legatobögen, für größere Abschnitte (S. 9). Die Dynamik ist in einem Zusammenhang mit der rhythmisch-metrischen Struktur zu sehen, sodass Riemann darauf hinweist, dass mit dem »crescendo der metrischen Motive [...] stets eine [...] Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden« sei (S. 11, vgl. dazu auch S. 172 ff.). Dies führt zu einer freien Agogik, die sich bspw. in der »kleinen Zeitzugabe« zeigt, die Riemann für die »Lesezeichen« fordert (S. 9). Das »genaue im Taktspielen« bezeichnet Riemann im Gegensatz dazu als »maschinenmäßig« und »unmusikalisch« (S. 11).

Riemann erläutert die Funktion des Crescendo und Diminuendo im Zusammenhang mit seiner Definition des Motivs. Ein Motiv ist demnach ein »kleiner Organismus von eigenartiger Lebenskraft« (S. 11), der unterschiedliche Betonungseigenschaften haben kann: »Wir wollen der Kürze



Nbsp. 1: L. van Beethoven, Klaviersonate op. 27 Nr. 2, Beginn des 3. Satzes (Bezeichnung gemäß H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, S. 158)

wegen diejenigen Motive, bei denen der stärkste [sic] Ton der das Motiv beginnende ist, *anbetonte*, die mit dem stärksten Ton endigenden *abbetonte* und die den stärksten Ton inmitten eines crescendo und diminuendo einschliessenden *inbetonte* nennen« (S. 11f.), wobei die inbetonten Motive die weitaus häufigsten seien. Im VI. Kapitel über die Pausen, die »Negation des musikalischen Lebens« (S. 137), zeigen sich einige Aspekte von Riemanns Theorie besonders deutlich. Am Beispiel des letzten Satzes der *Mondscheinsonate* wird das Phänomen der »abbetonten Pause« angesprochen, die »am Schlusse eines crescendo-Motivs statt der dynamischen Hauptnote eintritt« (S. 157; vgl. oben Nbsp. 1).

Fasst man den Beginn des Satzes als abbetontes Motiv »mit Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch eine Pause« auf, ergäbe sich, so Riemann, »eine durchgehende Steigerung bis zur Schlusspause« (S. 158). Die »für die noch stärkere Hauptnote eintretende Pause ist dann ein *plötzliches gewaltsames Unterdrücken*« (ebd.), sodass sich für die Interpretation die im Notenbeispiel eingezeichnete Dynamik ergibt. Riemann bezeichnet das Beispiel hier als »äusserst belehrend für diejenigen, welche an die Lehre von der natürlichen Dynamik der auftaktigen Formen nicht glauben sollten« (S. 159). Dieser kontroversen Position Riemanns zufolge sind die meisten Motive, teilweise auch volltaktige, als auftaktig zu empfinden.

Kommentar • Die zwei Jahre nach der *Musikalischen Dynamik und Agogik* erschienene *Praktische Anleitung zum Phrasieren* (Leipzig 1886), die Riemann gemeinsam mit Carl Fuchs publiziert hat, nimmt bereits die deutliche Kritik an der Phrasierungslehre auf und liest sich stellenweise wie eine Antwort auf ihre Kritiker. Auch in seinen späteren Publikationen, dem *Katechismus des Klavierspiels* (Leipzig 1888) oder dem *Katechismus der Phrasierung* (Leipzig 1890) versucht Riemann, die aus unterschiedlichen Perspektiven kritisierte »Reform« – also die Systematisierung der musikalischen Phrasierung – zu etablieren, was ihm jedoch auf lange Sicht nicht gelungen ist. Unabhängig davon ist Riemanns Phrasierungslehre eines seiner wirkmächtigsten theoretischen Konzepte. Die Vielzahl der Phrasierungsausgaben, in denen Riemann seine umstrittene Theorie zur

praktischen Anwendung brachte, bezeichnet er selbst als »eigentlichen Abschluss« seines Buches (S. 268).

Die Phrasierungslehre, die bis zu deren vielzitiert Erwähnung in Friedrich Nietzsches *Der Fall Wagner* (Leipzig 1888) reicht, nimmt Michael Arntz zufolge »wirkungsgeschichtlich eine Position zwischen den beiden Nachschlagewerken und den theoretischen Veröffentlichungen ein« (Arntz 1999, S. 244). Arntz recurriert hier

auf das erfolgreiche *Musik-Lexikon* (Leipzig 1882) und das *Opern-Handbuch* (Leipzig 1887). War die Rezeption der theoretischen Schriften der 1880er-Jahre nicht übermäßig stark, so wurde die Phrasierungslehre zwar breit, dafür aber umso kontroverser und tendenziell negativ rezipiert.

Literatur M. Arntz, Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung, K. 1999 • R. Cadenbach, Wie Hugo Riemann sich von Carl Fuchs dabei helfen ließ, »das erlösende Wort« einmal bei Friedrich Nietzsche zu finden. Zu einer vergessenen Kontroverse über künstlerisches Schaffen und »Phrasierung«, in: Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch, hrsg. von T. Böhme-Mehner und K. Mehner, K. 2001, 69–91 • H. Krones, Hugo Riemanns Überlegungen zu Phrasierung und Artikulation, in: ebd., 93–115

Jan Philipp Sprick

Hugo Riemann

Vereinfachte Harmonielehre

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde

Erscheinungsort und -jahr: London 1893

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 213 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: London 1903 • Übersetzungen: Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords, übers. von H. Bewerunge, London 1895 • Russ. Übersetzung: Uproshchennaia garmonia ili uchenie o tonal'nykh funktsiiakh akkordov, übers. von J. Engel, Moskau 1896 • L'Harmonie simplifiée ou Théorie des fonctions tonales des accords, übers. von G. Humbert, London [1899]

Hugo Riemanns einflussreiche *Vereinfachte Harmonielehre*, die dem englischen Musiktheoretiker Ebenezer Prout gewidmet ist und – singular in Riemanns Œuvre – internationale Verbreitung fand, stellt die erste umfassende Formulierung und pädagogische Aufarbeitung der Funktionstheorie dar und präsentiert sich weitgehend ohne die komplexen dualistischen Einflüsse der 1880er-Jahre. Von der *Vereinfachten Harmonielehre* nahm die Verbreitung der Funktionstheorie ihren Ausgang. Infolge weiterer Vereinfachungen in den Lehrbüchern von Hermann Grabner

(*Harmonielehre*, Berlin 1944) und Wilhelm Maler (*Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Leipzig 1931) hat die Funktionstheorie nicht mehr viel von der Vielschichtigkeit des ursprünglichen Riemann'schen Entwurfs bewahren können (vgl. dazu u. a. Holtmeier 2005). So gibt Grabner die Grundidee der *Vereinfachten Harmonielehre*, lediglich von drei Funktionen für die Darstellung einer Tonart auszugehen, auf und spricht stattdessen von drei Hauptfunktionen, die durch Nebenfunktionen ergänzt werden. Ferner lehnt Grabner den harmonischen Dualismus ab und entkoppelt die Stellvertreterlehre von Riemanns Konzeption der Scheinkonsonanz.

Zum Inhalt • Nach einer Einleitung und einer »Erklärung der Terminologie und Bezifferung« (S. V) – der ersten umfassenden Darstellung der Funktionszeichen – entfaltet Riemann die eigentliche Harmonielehre in vier aufeinander aufbauenden Kapiteln. Das 1. Kapitel handelt vom »Satz mit den reinen Hauptharmonien (Tonika und Dominante)« (S. 10). Dieses einfache Akkordrepertoire wird im 2. Kapitel (»Charakteristische Dissonanzen. Parallelklänge. Leittonwechselklänge«) und im 3. Kapitel (»Dissonanzlehre. Sequenzen. Zwischenkadenzen«) sukzessiv erweitert. Das abschließende 4. Kapitel thematisiert den »Wechsel der tonalen Funktionen (Modulation)«. Den einzelnen Kapiteln ist jeweils eine Fülle praktischer Aufgaben beigegeben, die in der Regel aus vom Schüler auszuführenden Funktionsreihen oder Harmonisierungen von Einzelstimmen im vierstimmigen Satz bestehen.

Die Grundlagen seiner Funktionstheorie fasst Riemann in der Einleitung wie folgt zusammen: »I. Es giebt nur zwei Arten von Klängen: Oberklänge und Unterklänge; alle dissonanten Akkorde sind aufzufassen [...] als Modifikationen von Ober- oder Unterklängen. II. Es giebt nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie [...], nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante. In der Veränderung dieser Funktionen beruht das Wesen der Modulation« (S. 9). Das Festhalten an Ober- und Unterklängen (Dur- und Mollakkorden) erscheint hier als ein Relikt aus der Zeit der dogmatischeren Bezugnahme auf dualistische Theoriebildung, die in der *Vereinfachten Harmonielehre* nur noch unterschwellig präsent ist.

Nach ausführlichen Erläuterungen und Übungen zur Stimmführung im 1. Kapitel führt Riemann im 2. Kapitel mit der Bezeichnung der Nebendreiklänge als Scheinkonsonanzen bzw. »Dissonanz[en] im Gewande der Konsonanz« (S. 62) ein ebenso zentrales wie bis heute umstrittenes Konzept ein. Demnach sind Akkorde, die nicht unmittelbar am Kadenzprozess der Hauptfunktionen beteiligt sind, trotz ihres scheinbar konsonanten Charakters als dissonant aufzufassen. Im 3. Kapitel thematisiert Riemann die Sequenz als eine der Kadenz entgegengesetzte

Struktur. Gerade die Sequenz bedeutet für die eindeutig an der Kadenz orientierte Theorie der *Vereinfachten Harmonielehre* eine Herausforderung. Zwar stellt Riemann seiner Diskussion der Sequenz eine Auflistung aller über den Tönen einer Skala vorkommenden Dreiklänge und Septakkorde voran (vgl. S. 132). Dennoch macht er unmissverständlich klar, »Kern und Centrum aller harmonischen Bewegung« seien nach wie vor die »drei Hauptpfeiler der Kadenz«, Tonika, Subdominante und Dominante, an die sich alles andere »als Beiwerk« ansetze (S. 134). Für die Chiffrierung sequenzieller Strukturen vermag Riemann vor diesem Hintergrund keine überzeugende Lösung anzubieten. Im letzten Paragraphen des 4. Kapitels, der sich dem »Orgelpunkt« und der »modulierenden Sequenz« widmet, spiegelt die beispielhafte Erwähnung des Orgelpunkts am Schluss des dritten Satzes aus dem *Deutschen Requiem* von Johannes Brahms die ästhetisch konservative Ausrichtung der *Vereinfachten Harmonielehre* (vgl. S. 210).

Kommentar • Die *Vereinfachte Harmonielehre* changiert zwischen Lehrwerk und theoretischem Entwurf. Ihr praktischer Anspruch ist eine Reaktion auf die Realitäten des Theorieunterrichts. An vielen Stellen wird deutlich, dass Riemann sich zur Komplexitätsreduktion seiner eigenen harmonischen Theorie gezwungen sah. Bereits die grundsätzliche Anlage der Funktionstheorie, die Gottfried Webers sieben leitereigene Dreiklänge auf die drei harmonischen Funktionen Tonika, Subdominante und Dominante reduziert, ist von diesem Anliegen geprägt. Im Vergleich mit Webers Stufenbezifferung bezeichnet Riemann sein eigenes Notationssystem in der fünften Auflage seines *Musik-Lexikons* (Leipzig ⁵1900 [1882]) als eine »dualistische Verbesserung« des Weber'schen Systems, in dem er allerdings einen wichtigen Vorläufer seiner eigenen Theorie erkennt (*Musik-Lexikon*, ⁵1900, S. 1232 f.). Dass Riemann in der *Vereinfachten Harmonielehre* gelegentlich Funktionszeichen und Stufen kombiniert, markiert die Grenzen einer ausschließlich am Kadenzprinzip orientierten Theoriebildung.

Nach der *Vereinfachten Harmonielehre* war das bis zu Riemanns Tod sechsmal aufgelegte *Handbuch der Harmonielehre* (Leipzig ²1887 [1880]) derjenige Ort, an dem er seine weiteren Erkenntnisse zur Harmonielehre kommunizierte. Im Vorwort zur sechsten Auflage aus dem Jahr 1917 äußert Riemann die »freudige Zuversicht«, dass die »Generalbaß-Methode mehr und mehr als veraltet beiseitegeschoben« werde und die »Harmonielehre auf dualer Grundlage«, die »Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie« immer bestimmter an ihre Stelle »trete, worin man eine »Gewähr für eine dauernde Bedeutung der Umwandlung« der alten Methode hin zur Funktionstheorie erblicken könne (H. Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, ⁶1917, S. XVI). Auch hier zeigt sich eine immer wieder kritisierte Tendenz bei

Riemann: Obwohl die Funktionstheorie eigentlich keiner Begründung durch den harmonischen Dualismus bedarf, hält Riemann an der Koppelung von Funktionstheorie und Dualismus fest. Dessen ungeachtet spiegelt die *Verein-fachte Harmonielehre* exemplarisch das übergeordnete Ziel der Riemann'schen Musiktheorie, das Musikhören als logische bzw. geistige Aktivität zu begreifen und diesen Anspruch theoretisch zu reflektieren.

Literatur E. Seidel, Die Harmonielehre Hugo Riemanns, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von M. Vogel, Rgsbg. 1966, 39–93 • R. Imig, Systeme der Funktions-Bezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann, Düsseldorf 1970 • L. Holtmeier, Grundzüge der Riemann-Rezeption, in: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 230–262

Jan Philipp Sprick

Hugo Riemann

Geschichte der Musiktheorie

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert

Erscheinungsort und -jahr: Berlin ?1921

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXIII, 550 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstauflage: Leipzig 1898 • Neudrucke der 2. Aufl.: Hildesheim 1961 und 1990 • Übersetzungen: History of Music Theory. Books 1 and 2: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century, übs. von R. H. Haggh, Lincoln 1962 • W. C. Mickelsen, Hugo Riemann's Theory of Harmony, with a Translation of Riemann's ›History of Music Theory‹. Book 3, Lincoln 1977

Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* ist der erste Versuch, die historische Entwicklung musiktheoretischen Denkens umfassend darzustellen, und kann angesichts der Schwierigkeiten, um 1900 ungehinderten Zugang zu den Quellen zu erhalten, als wissenschaftliche Leistung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die umfangreiche Schrift hat ihren Ursprung in zwei zunächst separaten Projekten: in einer Geschichte der frühen Musiktheorie vor Johannes Tinctoris und in einer Studie zu einer modernen Harmonielehre (Vorw. zur 1. Aufl., S. V). Der Wunsch, die »Entwicklung der Lehre bis in die Jetztzeit fortzuführen« (ebd.), zeitigte schließlich die erste Auflage der *Geschichte der Musiktheorie* von 1898. Zwei Jahrzehnte später begann Riemann damit, eine »zweite, vermehrte und verbesserte Auflage« vorzubereiten, die sich neben Korrekturen »auf [die] Berücksichtigung einer Anzahl inzwischen erstmalig gedruckter älterer Traktate« beschränkt (Vorw. zur 2. Aufl., S. XII). Die beabsichtigte stärkere Einbeziehung der »Geschichte der Melodielehre und der Rhythmuslehre« (ebd.) konnte von Riemann nicht mehr realisiert werden, ebenso

die angekündigte »Auseinandersetzung mit A. von Öttingen«, den »Tonpsychologen Stumpfscher Schule« und anderen Autoren im Gefolge von von Riemanns Publikation seiner *Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹* (1914/15) (ebd.).

Zum Inhalt • Der Aufbau des Buches ist weitgehend chronologisch und – der Entstehungsgeschichte geschuldet – in drei »Bücher« aufgeteilt. Während das I. Buch die Themen »Organum. Déchant. Fauxbourdon« in den Blick nimmt, wird im II. Buch »Die Mensuraltheorie und der geregelte Kontrapunkt« thematisiert. Das III., umfangreichste Buch entwickelt, bei Gioseffo Zarlino beginnend, eine historische Perspektive auf die »Harmonielehre« und dient, nachdem Riemann sich seit Beginn seiner musiktheoretischen Publikationstätigkeit mit den spekulativen und naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musiktheorie beschäftigt hatte, nicht zuletzt dazu, seine eigenen Überlegungen historisch zu kontextualisieren (Riemann spricht von einem »Rechenschaftsbericht« über die Herkunft seiner »Ideen zur Theorie der Musik«, S. 529). Exemplarisch für dieses Anliegen ist das letzte und auf den Titel seiner Dissertation zurückverweisende Kapitel »Musikalische Logik«, in dem Riemann – quasi als Apotheose seiner Unternehmung – eine Darstellung seiner eigenen theoretischen Prämissen liefert: Je weiter Riemann in seiner Betrachtung in das 19. Jahrhundert fortschreitet, umso mehr bekommt die historische Darstellung eine teleologische Tendenz, die auf Riemanns eigene Musiktheorie zielt.

In der »Einleitung« stellt Riemann zunächst klar, dass er »eine feste Grenze nach rückwärts stecken« möchte, indem er die Musik des Altertums in seiner Betrachtung »gänzlich aus dem Spiele« lässt (S. 1). Riemann begründet diese Entscheidung damit, dass »bei keinem der antiken Schriftsteller« Satzregeln zur Mehrstimmigkeit »anzutreffen« seien (ebd.). Da die »Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes« (ebd.) den zentralen Gegenstand für Riemann darstellt, kann die Beschäftigung mit antiker Musiktheorie also entfallen. Bemerkenswert ist, dass Riemann seine weiteren Ausführungen nach verschiedenen regionalen Traditionen europäischer Musik differenziert, indem er bspw. Vermutungen über die Überlieferung skandinavischer Singtraditionen in andere Länder anstellt und den »germanischen Nationen« vor dem Hintergrund historischer Untersuchungen bescheinigt, dass sie »zuerst die rohen Anfänge zu einer gewissen künstlerischen Höhe brachten« und dass »gerade England die eigentliche Wiege des vollausgebildeten Kontrapunkts« sei (S. 3). Den in den »Anschauungen der antiken Theorie aufgewachsenen Völkern« sei die »Terz als Grundlage der Mehrstimmigkeit [...] etwas fern Ab-liegendes«, da sie nicht »auf dem Wege der Spekulation«

hätte gefunden werden können (ebd.). Die Unterteilung in »nordische« und »romanische« Völker spielt auch bei Riemanns Erklärung der »Definition des Wesens der Harmonie« eine Rolle, die mit Zarlino »nicht in einem germanischen, sondern in einem romanischen Kopfe perfekt wurde« (S. 4). Riemann sieht in den »romanischen Völkern« die »Denker« und in den »germanischen« lediglich die »Zuträger gesunden zu verarbeitenden Materiales« (S. 4). Diese Dichotomie zwischen theoretischem Denken und naturhafter Materialgenese kehrt sich für Riemann dann allerdings dahingehend um, dass es schließlich die »nördlichen Völker« gewesen seien, welche die »völlige Durchdringung des Wesens der Harmonie und der vollen Ausbeutung ihrer Wirkungsmittel« (ebd.) erreichten, repräsentiert insbesondere in der Person Johann Sebastian Bachs.

Im I., sieben Kapitel umfassenden Buch »Organum. Déchant. Fauxbourdon« widmet Riemann sich nach den Abschnitten »Kirchentöne« und »Theorie des Organums« im 3. Kapitel den Theoretikern Odo von Cluny, Bern von Reichenau und Hermann von Reichenau. Im Anschluss daran beschreibt er in den verbleibenden vier Kapiteln die sukzessive Entwicklung elementarer Satztechniken: Zunächst geht es um das »Organum im X.–XI. Jahrhundert«, dann um den »Déchant im XII. Jahrhundert«, schließlich um die »Umgestaltung der Theorie der Konsonanz und Dissonanz im XIII. Jahrhundert« und im letzten Kapitel um »Gymel und Fauxbourdon«. Das II. Buch »Die Mensuraltheorie und der geregelte Kontrapunkt« fährt im 8. Kapitel mit der »Taktlehre bis zum Anfange des XIV. Jahrhunderts« fort und widmet sich im 9. Kapitel mit dem »drei- und mehrstimmigen Tonsatz« einem Thema, das – wie das gesamte II. Buch – bereits auf die Darstellung der Harmonielehre im III. Buch vorausweist. Im 10. bis 13. Kapitel geht es mit der »Restitution der geraden Taktarten«, dem »Kontrapunkt im XIV. Jahrhundert«, der »Revision der mathematischen Akustik« und der »Musica ficta in den Notierungen des XIV.–XVI. Jahrhunderts« um Themen, die die Bereiche Notation und Satztechnik gleichermaßen berücksichtigen.

Das 14. (»Joseffo Zarlino und die Aufdeckung der dualen Natur der Harmonie«) und 15. Kapitel (»Untergang der Solmisation. Der Generalbaß«) wirken wie Präludien zu dem mit knapp 60 Seiten umfangreichsten und inhaltlich zentralen 16. Kapitel »Musikalische Logik«. Antizipationen von Riemanns eigener Harmonielehre finden sich bereits in dem Kapitel zu Zarlino, bspw. wenn Riemann Zarlino als frühen Dualisten darstellt, dessen »Unterscheidung der aufsteigenden harmonischen und der absteigenden arithmetischen Reihe zunächst fallengelassen wurde«, aber dann sofort wieder hervorgetreten sei, »sobald die Theorie anfängt, sich zu vertiefen und über das praktische Bedürfnis des Akkompagnisten hinaus nach Gründen und allgemein-

gültigen Normen der musikalischen Kunstübung zu suchen« (S. 426). Riemanns Kritik am vermeintlich theoriefernen Praktizismus des Generalbasses – ohnehin charakteristisch für seine Schriften – begegnet wieder am Ende des 15. Kapitels, das in einer Auflistung von Widersprüchen der Generalbassbezifferung kulminiert und damit die Notwendigkeit aufzeigen möchte, »für die theoretischen Erörterungen die Generalbaßbezifferung durch etwas Zweckmäßigeres zu ersetzen« (S. 468). Widersprüche bei der Bezifferung seien es auch gewesen, die für Jean-Philippe Rameau den »Anstoß« gegeben hätten, »einen ersten Versuch zur Ersetzung des Generalbasses durch eine *die Stellung der Harmonien in der Tonart* anzeigende neue Akkordschrift zu unternehmen« (S. 469).

Mit dem Versuch einer historischen Fundierung des harmonischen Dualismus und der Behauptung, die Notwendigkeit, den Generalbass durch eine moderne Auffassung der Harmonielehre zu überwinden, sei bereits von Rameaus Zeitgenossen gesehen worden, verengt Riemann den weitläufigen und streng historisch-philologischen Charakter der ersten beiden Bücher im III. Buch zugunsten einer wenige Protagonisten und Themen fokussierenden Darstellung (worin die unterschiedliche Genese der ersten beiden Bücher und des III. Buches zum Ausdruck kommt). Dass die historische Perspektive zunehmend einem systematischen Denken geopfert wird, beweist gleich der erste Satz des 16. Kapitels: Demzufolge sei es die zentrale »Aufgabe der Theorie einer Kunst«, die »natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen« (S. 470). Der historische Referenzpunkt für Riemann ist dann neben Zarlino und François-Joseph Fétis insbesondere Rameau, den Riemann implizit als in vielen Dingen direkten Vorgänger seiner eigenen Überlegungen einführt. Eher negativ bewertet wird demgegenüber bspw. Johann Philipp Kirnberger, der statt der »einfachen Fundamente der drei Funktionen der tonalen Harmonik, für welche Rameau den Schlüssel gegeben«, lediglich eine »dickflüssige, kompakte, harmonische Masse« liefere und meine, »durch die abgekürzte Notierung des Generalbasses eine *Erklärung* von deren Sinn geliefert zu haben« (S. 509). Schließlich wird Gottfried Weber von Riemann als derjenige Theoretiker dargestellt, der Rameaus Ideen mit »mehr Erfolg« wieder aufnahm (S. 509). Größeren Raum widmet Riemann dann noch Arthur von Oettingen und Moritz Hauptmann, bevor er am Ende des Kapitels »nur noch mit wenigen Sätzen andeute[t], wie die Lehre von der Bedeutung der Akkorde« aussieht, deren »Ausarbeitung« er seit seiner 1874 erschienenen Dissertation eine »Reihe ausführlicher Bücher gewidmet« habe (S. 523). Riemanns Schlusssatz fasst seine Intention dahin-

gehend zusammen, dass »der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält« (S. 529).

Kommentar • Die *Geschichte der Musiktheorie* zeigt, dass Riemann sich im Bereich der Musiktheorie eher als Systematiker denn als Historiker verstanden hat. Ihn leitet kein dezidiert historisches Interesse, vielmehr unternimmt er den Versuch, seine systematischen Überlegungen im Zuge einer historischen Genealogie musiktheoretischer Probleme herzuleiten und damit zu rechtfertigen. Die Darstellung der historischen Entwicklung der Musiktheorie dient dabei dem schrittweisen Aufdecken der »Natur der Musik«. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in musikalischen Kunstwerken manifestiert, muss im Nachhinein vom Theoretiker gewissermaßen induktiv ergründet werden. Die »Natur« lege dafür die Basis und determiniere die unveränderlichen Regeln; die Geschichte decke diese Natur dann in den Werken selber auf. Dieses komplexe Wechselverhältnis von »Natur« und »Geschichte« ist die Grundlage für die spezifische Konfiguration »musikalischer Logik« in Riemanns Musiktheorie. Diese möchte zwar den Anschein erwecken, durch den Rekurs auf die Natur der Geschichte enthoben zu sein, benötigt aber zugleich die historische Legitimation, die Riemann mit der *Geschichte der Musiktheorie* liefern möchte.

Literatur S. Burnham, Method and Motivation in Hugo Riemann's History of Harmonic Theory, in: MTS 14, 1992, 1–14 • M. Arntz, Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung, K. 1999 • A. Rehding, Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, Cambridge 2003

Jan Philipp Sprick

Hugo Riemann

Große Kompositionslehre

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: Große Kompositionslehre (Bd. 1: Der homophone Satz, Bd. 2: Der polyphone Satz, Bd. 3: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil)

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart 1902 (Bd. 1), 1903 (Bd. 2), 1913 (Bd. 3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 531 S. (Bd. 1), VIII, 446 S. (Bd. 2), VIII, 246 S. (Bd. 3), dt.

In die Entstehungszeit der ersten beiden Bände von Hugo Riemanns *Große Kompositionslehre* fallen eine Reihe umfangreicher musikhistorischer Publikationsprojekte, wie bspw. die *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)* (Stuttgart 1901) oder die ersten Bände des breit angelegten *Handbuchs der Musikgeschichte* (Leipzig 1904–1913). Riemann wollte sich – seit 1895 wieder in Leipzig beheimatet – für eine ordentliche Professur im Fach Musikwissenschaft an der dortigen Universität empfehlen und

strebte damit ein Ziel an, das er Zeit seines Lebens nie erreichen sollte. Auf dem Gebiet der Musiktheorie war die Entwicklung seiner funktionalen Harmonielehre, einschließlich des zugehörigen Bezeichnungssystems mit dem Erscheinen der *Vereinfachten Harmonielehre* im Jahr 1893 weitgehend abgeschlossen, seine Phrasierungslehre und eine Vielzahl von Phrasierungsausgaben waren ebenso erschienen wie das *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* im Jahr 1903.

Neben den musiktheoretischen und den musikhistorischen Schriften Riemanns steht die über 1200 Seiten umfassende *Große Kompositionslehre* für sein ausgeprägtes pädagogisches Interesse. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Riemanns erste dezidiert der Kompositionslehre gewidmete Publikation in der Reihe seiner musikalischen Katechismen erschienen ist. Der Johannes Brahms gewidmete *Katechismus der Kompositionslehre* aus dem Jahr 1889 (1897 in zweiter Auflage unter dem Titel *Grundriss der Kompositionslehre* in nur unwesentlich veränderter Form publiziert) ist in zwei Teile gegliedert. In dessen ersten Teil, vor dem Hintergrund des Untertitels »Musikalische Formenlehre« nur konsequent, werden formale Grundlagen im Rahmen einer »allgemeinen Formenlehre« zunächst theoretisch-analytisch erläutert, wie etwa der »symmetrische Aufbau achttaktiger Sätze«, das Motiv oder die »großen Formen der Musik«. Getreu dem methodischen Konzept, theoretisches Wissen in die Praxis zu übertragen, folgen im zweiten Teil, der »angewandten Formenlehre«, praktische Tonsatzübungen. Didaktischer Ausgangspunkt sind hier zunächst vorgegebene Motive, die dann entsprechend zu kleinen Stücken für Klavier oder Streichquartett fortgesponnen werden sollen und für deren Fortsetzung Riemann unterschiedliche Möglichkeiten diskutiert; damit praktiziert er eine Vorgehensweise, die er in der *Großen Kompositionslehre* wieder aufgreifen wird.

Zum Inhalt • Die gegenüber dem *Katechismus* ungleich größer dimensionierte *Große Kompositionslehre* ist in drei Bände gegliedert. Der 1. Band umfasst zwei Bücher: eine Melodielehre und eine »Angewandte Harmonielehre«. Die gemeinsame Thematisierung von Melodie und Harmonie in einem dem homophonen Satz gewidmeten Band begründet Riemann damit, dass es »keine Melodie ohne harmonischen Sinn« gebe (Bd. 1, S. 7). Hinzu kämen dann als weitere Parameter noch Rhythmus, Takt und Tempo. Dynamische Unterschiede und Klangfarben spielen für Riemann nur eine »ergänzende Rolle« (ebd.). In der Melodielehre geht es in erster Linie um das von der Melodie ausgehende Komponieren kürzerer Sätze. Formales Muster ist für Riemann dabei die achttaktige Periode, an deren Beispiel er ein komplexes System von melodischen, harmonischen und rhythmisch-metrischen Abhängigkeiten entwickelt.

Vergleichbar mit der Vorgehensweise im *Katechismus der Kompositionslehre* legt Riemann bei den Formbetrachtungen großen Wert auf kürzere syntaktische Einheiten.

Hinsichtlich der Musikbeispiele fällt auf, dass Riemann einerseits konventionelle Werkausschnitte aufruft und andererseits mit Ausschnitten von Wolfgang Amadeus Mozart und v. a. von Ludwig van Beethoven auch Komponisten zitiert, bei denen die Regelüberschreitung der Normalfall ist. Die nicht immer regelgerechten »Meisterwerke« sollen dann auch nicht der Ausgangspunkt »geistloser Nachahmung« sein, sondern man solle vielmehr über die »Analyse« als des »Kompositionsstudiums besten Teil« in den »Reichtum der Ideenwelt der Meister« eindringen, um so »der eigenen schöpferischen Tätigkeit immer weitere Kreise zu erschließen und ihre Bewegungsfreiheit fortgesetzt zu vergrößern« (Bd. 1, S. 40). An Äußerungen wie dieser wird das Dilemma deutlich, dem eine Kompositionslehre zwischen der Vermittlung regelhafter Poetik auf der einen und der Anregung zu künstlerischen Einfällen auf der anderen Seite unterliegt.

Der 2. Band, »Der polyphone Satz (Kontrapunkt, Fuge und Kanon)«, der wie der 1. Band in zwei Bücher gegliedert ist (»Drittes Buch: Der einfache Kontrapunkt« und »Viertes Buch: Die strenge Polyphonie und der künstliche Kontrapunkt«) und eine Fülle an satztechnischen Anleitungen präsentiert, ist insbesondere deswegen interessant, weil er Aufschluss über Riemanns Vorstellungen vom Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonik in einem Zusammenhang gibt, der nicht durch den auf vertikale Strukturen gerichteten Systemzwang seiner funktionstheoretischen Schriften geprägt ist. Dadurch wird eine andere, weniger bekannte Seite seines musiktheoretischen Denkens sichtbar. Riemann begründet gleich in der Einleitung, weshalb melodisch-kontrapunktische Sequenzmodelle, die er als »Requisiten der altüberkommenen Praxis« bezeichnet, aus der »theoretischen Elementarlehre« ausgeschieden werden müssen (Bd. 2, S. VII). Er möchte dazu beitragen, »denkende Musiker« mit negativen Eigenschaften seiner »Schulbücher für den Theorieunterricht [...] auszusöhnen«, und zwar dadurch, dass sie in der *Großen Kompositionslehre* alle »die ihnen liebgewordenen« und für die »Kompositionspraxis wertvollen, in jenen Büchern vermißten Begriffe hier in breiter Darstellung gewürdigt finden«. Riemann geht also davon aus, dass sich durch die »Ausscheidung« dieser Modelle aus der theoretischen Elementarlehre und durch ihre Sonderstellung in einem »für die Praxis der freien Komposition« konzipierten Buch große Vorteile ergeben, da diese Satztechniken ihre Bedeutung für die Kompositionspraxis nicht verloren haben (ebd.). Indem Riemann hier als »Theoretiker alter Schule« auftritt, glaubt er diejenigen, die seinen »Schul=Lehrbüchern« skeptisch

gegenüberstehen, beruhigen zu können, ohne befürchten zu müssen, dass diejenigen, »welche sich schon früher vertrauensvoll meine Neuerungen der Methode zu eigen gemacht haben, dadurch verwirrt werden möchten« (ebd.). Sequenzen seien demnach nur für Situationen relevant, in denen die »eigentliche Harmoniebewegung vorübergehend suspendiert« werde und eine »halb mechanisch durch die Skala fortschreitende Imitation Platz« greife (Bd. 2, S. VIII).

Im weiteren Verlauf des 2. Bandes stellt Riemann dann unter der Überschrift »Kontrapunktische Manieren« (Bd. 2, S. 30 ff.) eine Fülle von »Ligaturenketten« vor, die auch im Rahmen homophoner Konzeptionen »geläufig und unentbehrlich« seien (Bd. 2, S. 32), und präsentiert in der Folge ein regelrechtes Kompendium melodisch-kontrapunktischer Satzmodelle aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Den Zusammenhang zwischen kontrapunktisch determinierten Vorhaltsketten und harmonischen Sequenzen macht er jedoch nie explizit. Für ihn sind kontrapunktische Determination und harmonische Fortschreitungslogik offenbar vollständig voneinander unabhängige Strukturmerkmale.

Der wiederum in zwei Bücher gegliederte 3. Band, »Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil«, nimmt ein ganz anderes Repertoire als die beiden ersten Bände in den Blick. Das »Fünfte Buch: Der Orchestersatz« beginnt zunächst mit einer Einführung in die »Charakteristik der Instrumente« (Bd. 3, S. 3), gefolgt vom 16. Kapitel »Die Erfindung für Orchester« (Bd. 3, S. 111). Hier betont Riemann, dass »ein in der Phantasie auftauchendes Tongebilde bei einem Komponisten unserer Zeit sogleich mit Merkmalen erscheint, die seine Bestimmung für Klavier oder für Orgel, für Klavier mit einem oder mehreren Soloinstrumenten [...] oder aber für Orchester von vornherein bedingen« (ebd.). Im kurzen 17. Kapitel, das dem »begleiteten Orchestersatz« in »Konzert, Konzertstück, Konzertante« gewidmet ist, geht Riemann auf die Orchesterbehandlung in Solokonzerten ein. Wie ein unverbundener Appendix wirkt dann das 18. Kapitel (»Der dramatische Vokalstil«, zugleich das »Sechste Buch« der *Großen Kompositionslehre*, in dem Riemann lediglich die Komposition von Rezitativen thematisiert und weitere Gesangsgattungen weitgehend ausklammert (Bd. 3, S. 197 ff.). Der 3. Band steht also nicht nur durch den späteren Publikationszeitpunkt etwas unverbunden neben den ersten beiden Bänden.

Kommentar • Die regulative Tendenz in der *Großen Kompositionslehre* wirkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie ein Relikt aus früheren Zeiten, als Musiktheorie als Kompositionslehre noch möglich war. Die Frage, ob und wie Komposition um 1900 überhaupt noch regelgeleitet unterrichtet werden kann, wenn gleichzeitig das Ziel ist, musikalische Kunstwerke zu schaffen, die sich durch Regel-

verstöße auszeichnen, ist für Riemann angesichts der rasanten kompositorischen Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts jedoch immer schwerer zu beantworten. Das gilt insbesondere für einen Theoretiker, der zeitlebens konservative ästhetische Positionen vertreten hat. Riemanns Antwort ist eine handwerklich orientierte, vor dem Hintergrund des künstlerischen Anspruchs anachronistisch anmutende Kompositionslehre, die in der Tradition der zahlreichen Vorläufer aus dem 19. Jahrhundert von Adolf Bernhard Marx (1837–1847) oder August Friedrich Wilhelm Reissmann (1866–1871) steht.

Die *Große Kompositionslehre* fand eine bemerkenswerte Resonanz, wurde allerdings auch – so etwa von Hugo Leichtentritt in einer Rezension des 1. Bandes in der *Allgemeinen Musikzeitung* aus dem Jahr 1902 – dafür kritisiert, dass sie für den »Anfänger [...] zu groß, zu tief, zu wissenschaftlich« sei und das Vermögen eines »Durchschnittskonservatoristen« (*AMz* 29, 1902, S. 530) überschreite. Doch kommt der *Großen Kompositionslehre* im Hinblick auf das Zusammentreffen von analytisch-theoretischer Reflexion, kompositorisch-künstlerischer Praxis und historisch-stilistischem Bewusstsein ein zentraler Status im Riemannschen Œuvre zu, da sich auf diese Weise die Prämissen seines musiktheoretischen Denkens wie in einem Brennglas bündeln. Diese Einschätzung steht in einer gewissen Spannung zur gegenwärtigen Rezeption der *Großen Kompositionslehre*, der aufgrund der bereits erwähnten Distanz zur kompositorischen Praxis eine nurmehr historische Bedeutung zugemessen wird.

Literatur M. Arntz, Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung, K. 1999 • E. Seidel, Zu Mozart-Analysen in Riemanns »Großer Kompositionslehre«, in: Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert, hrsg. von G. Gruber, Laaber 1999, 119–132

Jan Philipp Sprick

Hugo Riemann

Rhythmik und Metrik

Lebensdaten: 1849–1919

Titel: System der musikalischen Rhythmik und Metrik

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1903

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 316 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Niederwalluf 1971

Das publizistische Werk des deutschen Musikwissenschaftlers Hugo Riemann umfasst alle zu seiner Zeit bekannten Bereiche der allgemeinen und speziellen Musiklehre. Sein besonderes Interesse galt seit den 1880er-Jahren der adäquaten Phrasierung von Musik, worin sich der Musikpraktiker zeigt, der Riemann sein Leben lang immer auch war. Phrasenbildung und -modifikation sind

auch das Endziel seines Buchs *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Ein gewichtiger Vorgänger dafür war seine bereits 1884 erschienene Abhandlung *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Außerdem gehören zum Themenkreis Rhythmus und Metrum zahlreiche Notenausgaben von Musik des Barock und der Klassik, die Riemann mit Angaben zur Phrasierung versah, sowie Werkerläuterungen zu Kammer- und Orchestermusik des 19. Jahrhunderts, worunter die drei Bände zu *L. van Beethovens sämtlichen Klavier-Solosonaten* (Berlin 1918/19) hervorzuheben sind.

Indem Riemann den Begriff »System« in den Titel seiner Schrift zur musikalischen Rhythmik und Metrik aufnahm, erhob er den Anspruch, Gesetzmäßigkeiten allgemeiner Art formuliert zu haben, deren Gültigkeit er auf die temporale Verfasstheit grundsätzlich aller artifizieller Musik bezog. Demnach wird das zeitliche Gefüge jeglicher Musik von 1. »rhythmischer Qualität«, verstanden als gleichmäßiger Pulsschlag innerhalb musikalischer Strukturen, 2. »metrischer Qualität«, verstanden als Folge verschieden schwerer und leichter Zeiteinheiten, und 3. »thematischen Motiven«, verstanden als um einen Schwerpunkt herum gelagerte melodisch-harmonisch-rhythmische Einheiten, bestimmt. Wiederholt betont Riemann, dass ein »thematisches Motiv« nicht mehr als einen Schwerpunkt haben könne, und er bestimmt, dass der Schwerpunkt niemals Anfang, sondern immer nur Ziel einer vorgelagerten Bewegung sein könne (S. 16). Das hiermit aufgestellte vermeintliche Gesetz, Musik ohne Auftakt könne es nicht geben, wurde der Ausgangspunkt späterer kontroverser Debatten in Musiktheorie und -wissenschaft.

Zum Inhalt • Das Buch ist in zwei Teile untergliedert: »Rhythmik« mit dem Untertitel »Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten« und »Metrik« mit dem erläuternden Zusatz »Lehre vom musikalischen Satzbau«. Im 1. Teil werden die geraden und ungeraden Unterteilungen von Werten bzw. auch die entsprechenden Taktarten erläutert, außerdem geht es um Synkopen und Hemiolen (»große Triolen«) sowie Verfahren der »Motivverschränkung« und der Pausengestaltung (hier auch die Einführung des Begriffs »totes Intervall«). Unter dem Begriff »Polyrhythmik« führt Riemann schließlich Termini zweier rhythmischer Typen ein, die inzwischen zum allgemeinen Sprachbestand der Analytiker gehören: »komplementäre Rhythmen« und »Konfliktrhythmen«.

Im 2. Teil kommt der Aufbau von musikalischen Phrasen durch Verknüpfung von Taktmotiven zur Sprache, wobei Riemann – wie andere Theoretiker vor ihm – »die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema« (S. 196)

annimmt. Auch hier geht es wiederum (wie schon bei den thematischen Motiven) um Erweiterungen, Einfügungen, Auslassungen und Verschränkungen von Phrasen, Sätzen und Perioden. Als ständiger Leitgedanke fungiert das Axiom, dass einem »leichten« Ersten (»proposita«) stets ein »schweres« Zweites (»riposta«) antworten müsse (S. 305). Somit überträgt Riemann den Gedanken eines notwendig gegebenen auftaktigen Beginns von der Dimension des Motivs in die nächst größere Dimension der Phrase.

Zu den erklärten Zielen Riemanns gehört auch die Emanzipation der musikalischen Rhythmusanalyse von sprachlichen Analysetraditionen, die in Poetik und Rhetorik entwickelt wurden. Am Schluss seines Buchs steht die explizite Mahnung: »Wenn wir in Sachen der musikalischen Rhythmik klar sehen wollen, so müssen wir uns vor allem hüten, irgendwelche Begriffe, die von der Sprache abstrahiert sind, auf die Musik zu übertragen« (S. 308). Zwar hat Riemann diese Mahnung selber nicht strikt befolgt, wie seine Ausführungen über »Jambus« und »Trochäus« oder »Satz« und »Periode« belegen, aber sein Bemühen, originäre Musikbegriffe zu bevorzugen, ist überall erkennbar. Wahrscheinlich begründet sich von hierher auch, dass der Terminus »Akzent« in seiner *Rhythmik und Metrik* nicht vorkommt; Riemann spricht stattdessen vom »verschiedenen Gewicht der Zeiten« (S. 8).

Kommentar • Zu den Vorzügen von Riemanns *Rhythmik und Metrik* gehört die breite Erfahrungsbasis, über die er als Universalgelehrter und Musikhistoriker verfügte. Die Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart war ihm präsent, und entsprechend differenziert ist der Fundus von Musikbeispielen, wobei seine Vorlieben sich auf Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Joseph Haydn, Robert Schumann, Johannes Brahms, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy u. a. richteten (in absteigender Rangordnung). Die von ihm ausgewählten Notenexempel beanspruchen im Buch kaum weniger Raum als seine verbalen Erläuterungen. Immer geht es dem Verfasser um konkrete Kompositionen künstlerischen Anspruchs, nur ausnahmsweise um abstrakte Modellbildungen.

Problematisch ist ein dogmatischer Zug, der die Gedankengänge Riemanns bisweilen bestimmt. Um belegen zu können, dass Musikbewegungen ohne Auftakt undenkbar seien, manipuliert er den gegebenen Notentext, indem er originale Phrasierungsbögen eliminiert und durch eigene, erläuternde runde oder eckige, nach links oder rechts hin offene oder geschlossene Klammern ersetzt. Desgleichen werden die vom Komponisten gewählten Taktvorzeichnungen nicht selten durch eigene ausgetauscht, wobei es sogar zu völlig neuen Taktzählungen kommt. Auch sind seine Notenbeispiele von sich öffnen-

den oder schließenden Crescendo-Gabeln durchsetzt, die nicht authentisch sind.

Riemanns Rhythmustheorie rief von Anfang an Widerspruch hervor. 1917 erschien ein expliziter Anti-Riemann von Theodor Wihemayer, wie der fast identischen Titelformulierung – *Musikalische Rhythmik und Metrik* – zu entnehmen ist, doch argumentierte sein Verfasser ausschließlich rückwärtsgewandt, indem er die auf Johann Mattheson und Heinrich Christoph Koch zurückgehende »alte Akzenttheorie« restituiert haben wollte (Wihemayer 1917, S. VIII). Spätere Theoretiker würdigten einerseits das Innovative und analytisch Differenzierte von Riemanns Ansatz, bemängelten letzten Endes aber die geringe geschichtliche Reichweite seiner Theorie und den normativen Charakter seiner Thesen (Apfel und Dahlhaus 1974, S. 198). Auch erkannte man, dass Riemanns Denken keineswegs frei von persönlichen Vorlieben und zeitbedingten Befangenheiten war, weshalb hinter seinen Analysen »vielfach nicht mehr als der Gestaltungswille einer epochentypischen, aber gleichwohl subjektiven Hörkultur« gesehen wurde (Seidel 1975, S. 304). Aus der Sicht jüngster rhythmustheoretischer Entwürfe ist zu konstatieren, dass Riemanns Rhythmusbegriff zu eng an den des Metrums gebunden blieb, sodass es ihm nicht gelang, rhythmusspezifische Analyseverfahren zu entwickeln, die es ihm erlaubt hätten, »to let meter be meter and to recognize, through a real rhythm analysis, meter as the result of the art of composing« (Petersen 2013, S. 225), den Takt also nicht als Setzung anzusehen, sondern ihn aus der Perspektive der Rhythmik zu beschreiben, anstatt aus der des Taktes.

Literatur T. Wihemayer, *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg 1917 • E. Apfel und C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Mn. 1974 • W. Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975 • P. Petersen, *Music and Rhythm. Fundamentals – History – Analysis*, Ffm. 2013

Peter Petersen

Joseph Riepel

Tactordnung

Lebensdaten: 1709–1782

Titel: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Kapitel. De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung

Erscheinungsort und -jahr: Regensburg 1752

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 79 S., dt.

Quellen/Drucke: Edition in: Joseph Riepel. *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hrsg. von T. Emmerig, Wien 1996, Bd. 1, 15–99 • Digitalisat: IMSLP

Insbesondere in den 1750er- und 1760er-Jahren verfasste der seit 1749 im Dienst der Fürsten von Thurn und Taxis stehende Kapellmeister Joseph Riepel eine umfangreiche Kompositionslehre, die als eine der ersten musiktheoretischen Schriften den grundlegenden Wandel der Musik um 1730 reflektierte und von der insgesamt sieben Kapitel zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht wurden. Statt sich mit akustischen oder mathematischen Grundlagen der Musik sowie ausführlich mit Fragen des Kontrapunkts zu beschäftigen, wurden v.a. Probleme und Regeln der musikalischen Syntax sowie der Form diskutiert. Den Anfang machte die 1752 erschienene Abhandlung über die sogenannte »Tactordnung«, unter der Riepel die Art der Abfolge von Taktgruppen verstand, die er sowohl im Hinblick auf ihre quantitativen Merkmale (also ihre Länge) wie ihre qualitativen Merkmale (also ihren melodischen Inhalt) untersuchte. Die als »erstes Kapitel« der *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* bezeichnete Schrift ist in zwei unterschiedlich lange Teile untergliedert, die »Von der Tactordnung« sowie »Von der Tactordnung ins besondere« überschrieben sind. Zur Darstellung seiner Lehre bediente sich Riepel der Methode eines lebendigen Unterrichtsgesprächs zwischen einem Schüler (Discantista) und einem Lehrer (Præceptor), wobei das gleich zu Beginn angebotene »Du« als äußeres Zeichen für ein kollegiales Verhältnis beider Personen gelten kann, das sich u. a. in breiten Diskussionen über Werke und Lehrmeinungen äußert. Musste der Schüler für sein forschendes Auftreten vom Lehrer anfänglich in seine Schranken verwiesen werden, so kommt es nach und nach zu einem Gespräch auf Augenhöhe.

Wesentlich zur Didaktik des Buches gehört die Kommentierung zahlreicher Notenbeispiele (sie beanspruchen mehr als die Hälfte des Raums), wobei der Richtigstellung fehlerhafter Beispiele zentrale Bedeutung zukommt. So steht gleich am Beginn ein Menuett (von ihm ist allein die Oberstimme notiert, auch später sind fast alle Beispiele einstimmig, da man »hauptsächlich auf einen guten Gesang« sehen müsse, S. 9), das der Schüler entworfen hat und in dem der Lehrer sieben Fehler findet. Die im Folgenden durchgeführte Korrektur der Fehler wird zum Anlass genommen, die wesentlichen Grundsätze der Taktordnung zu entwickeln. Ästhetische Maximen hierbei sind »Ordnung und Deutlichkeit« (S. 11; der Begriff »Deutlichkeit« taucht auch auf S. 21, 23 und 27 wieder auf), wozu später »Natürlichkeit« hinzutritt. Als Argument dafür, dass eine Stelle gut komponiert sei, wird dabei festgehalten, dass sie »dem Gehöre angenehm« sei oder dass sie von einem »ausbündigen Menuet-Kenner« (S. 2) gutgeheißen werde. Leitinstanzen für das Urteil sind also die Autorität einzelner Personen sowie Erfahrung und Tradition, womit aber zugleich eine Skepsis gegenüber der Reichweite der so

begründeten Regeln verbunden ist, da der sich ändernde »Geschmack [...] in der Musik immer das Vorrecht« behauptete (S. 17).

Zum Inhalt • Nach Riepel ist die Taktordnung, die er als »ordentliche Eintheilung des Gesanges« (S. 1) definiert, »ein Haupttheil der Composition aller musicalischen Compositionen« (S. 3). Und weil ein Menuett im Kleinen darstelle, was im Großen »der Ausführung nach [...] ein Concert, eine Arie, eine Simphonie« (S. 1) sei, kann er zunächst exemplarisch an dem vom Schüler entworfenen fehlerhaften Menuett (vgl. Nbsp. 1) wesentliche allgemeine Prinzipien der Taktordnung sowie einige spezifisch für das Menuett geltende Regeln darlegen. Demnach sollen die Taktgruppen aus einer geradzahlgigen Anzahl von Takten bestehen, wobei der Achttakter, welcher sich aus deutlich unterscheidbaren Zwei- und Viertaktgruppen zusammensetzt, die Norm darstellt. Im Hinblick auf den melodischen Inhalt müsse ein Zusammenhang durch die Ähnlichkeit von Rhythmus und Intervallik hergestellt werden (vgl. S. 2 und 6f.), daneben sei eine Separierung der Taktgruppen durch Differenzierung der Notenwerte an den Nahtstellen und eine Bewegung, die zunächst steigt und zum Ende hin fällt, sowie ein (weitgehender) Verzicht auf Achtelnoten im Menuett notwendig. Nach der Besprechung all dieser Eigenschaften erhält somit das zunächst vorgestellte Menuett eine veränderte Gestalt (vgl. Nbsp. 2).

Dass nach den ersten zehn Seiten des Buches, auf denen die grundlegenden Prinzipien der Taktordnung vorgestellt werden, weitere 70 folgen, zeigt an, dass Riepel keineswegs ein orthodoxes Verständnis von der Sache besaß. Vielmehr nutzt er den weiteren Verlauf des Buches für eine umfassende Differenzierung. Dabei wird durch eine Fülle von Beispielen veranschaulicht und diskutiert, unter welchen Bedingungen von dem aufgestellten Grundschema abgewichen werden kann. So sei als Erweiterung ein Einschub möglich, der v.a. durch eine Wiederholung erreicht werden kann (hier noch als »Clausel« in der Bedeutung von Einschluss bezeichnet im Unterschied zu »Einschiebsel«, ein Begriff, der erst im »Zweiten Capitel. Von der Tonordnung« [*Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a.M. 1755] Verwendung findet), auch sei die Folge von 5+3 oder 3+5 Takten zwecks »kurzweiliger Abwechslung« (S. 11) möglich. Außerdem wird auf Gattungsunterschiede hingewiesen: In Kammermusik sei bspw. die Verwendung von Dreitaktgruppen eher möglich, wenn als Ganzes dennoch eine gerade Anzahl von Takten herauskomme. Schließlich wird auf die Erfindung eines Basses eingegangen, der etwa durch Imitation oder Komplementärrhythmus die deutliche Trennung der Taktgruppen abmildern könne. Auch der Begriff des Absatzes wird eingeführt, wenngleich es zu keiner systematischen



Nbsp. 1: J. Riepel, ursprüngliche Fassung des Menuetts, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. [...] Erstes Kapitel. *De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, S.1 f.



Nbsp. 2: J. Riepel, korrigierte Fassung des Menuetts, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. [...] Erstes Kapitel. *De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, S.8

Entfaltung dieses Begriffs kommt (sie ist Gegenstand des Kapitels zur Tonordnung).

Der unter der Überschrift »Von der Tactordnung ins besondere« (S. 23–79) stehende 2. Teil nimmt dann weitere Differenzierungen vor. Vor allem beschränkt er sich nicht mehr auf das Menuett, sondern diskutiert auch Stücke in anderen Taktarten sowie Ritornelle von Konzertsätzen oder Ausschnitte aus Sinfoniesätzen. Erörtert wird dabei v. a., unter welchen Bedingungen andere Taktgruppenlängen vorkommen können. Dabei entfaltet Riepel ein Panorama ganz unterschiedlicher Kriterien. So seien bei schnellen Notenwerten auch Sechstaktgruppen möglich, wenn danach wieder ruhige Viertaktgruppen folgen, die die Unregelmäßigkeit vergessen lassen (vgl. S. 40). Hier werden also Länge der Taktgruppen und melodischer Inhalt, den Riepel nach musikalischen Figuren (Singer, Laufer, Rauscher usw.) differenziert, unmittelbar aufeinander bezogen. Auch durch das Phänomen der Takterstickung, also durch die Überlappung von Ende und Anfang eines Formteils, sei eine Veränderung der gewöhnlichen Taktordnung möglich (Riepel spricht in diesem Zusammenhang davon, dass eine Schlussnote »unterdrückt« bzw. »ersticket« werde, vgl. S. 42 und 52). Ferner könne durch die Wiederholung einer Kadenz das Gleichmaß der Taktgruppen gestört werden oder der gesungene Text eine Abweichung veranlassen, auch seien implizite Taktwechsel, als »La confusione« bezeichnet, möglich. Am Ende des Buches werden zahlreiche weitere musikalische Gebiete berührt, die nicht unmittelbar mit der Taktordnung zu tun haben, sondern Fragen der Notation (Vorschlagsnoten, punktierte Noten), der melodischen Erfindung, der Tonordnung und des Kontrapunkts betreffen.

Kommentar • Riepel stützte sich im ersten Kapitel seiner Kompositionslehre weder (wie vor ihm etwa Johann

Mattheson) auf Anschauungen der Rhetorik noch auf die Analogie von sprachlicher und musikalischer Syntax. Auch entwickelte er keine Theorie des Taktgewichts, die auf einer Abfolge von schweren und leichten Takten basiert. Da auch die Tonordnung, also die Abstufung gemäß unterschiedlicher Kadenzen, nur kurz gestreift wird, bleibt – neben der weitgehend normierten Länge – der melodische Inhalt (der Begriff des Motivs fällt noch nicht) das Hauptkriterium für die Plausibilität der Taktordnung. Daraus folgte ein gleichsam kasuistisches Vorgehen, das zwar einen allzu engen Blick vermied, da eine Fülle ganz unterschiedlicher Anordnungen vorgestellt wurde, gleichzeitig aber dazu führte, dass das Buch insbesondere im hinteren Teil etwas ungeordnet und weitschweifig geriet. Die 1755 und 1757 veröffentlichten Kapitel zur Tonordnung (*Grundregeln zur Tonordnung insgemein* und *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*) waren ungleich konzipierter gearbeitet. Vor allem erfand Riepel hier prägnante Begriffe (etwa »Monte«, »Fonte« und »Ponte« zur Kennzeichnung der unterschiedlichen Sequenzen) und machte die Sprachähnlichkeit von Musik, die in der *Tactordnung* nur kurz aufscheint (vgl. die Analogie von Absatz und Komma in der Fußnote auf S. 18), zu einem zentralen Anschauungshintergrund. Etwa 30 Jahre später hat Heinrich Christoph Koch wesentliche Gedanken Riepels, auf den er sich ausdrücklich bezog, übernommen und in seiner Kompositionslehre in umfassender Weise zu einem »rhetorischen Formbegriff« (Dahlhaus 1978) ausgebaut, welcher dadurch bestimmt wurde, dass musikalischer Zusammenhang in Analogie zur Sprache durch ein Zusammenwirken von interpunktischer, rhythmischer und logischer Beschaffenheit, also von Endigungsformeln, der Länge und dem melodischen Inhalt, entstehe. Dabei gab er v. a. Riepels wenig glückliche getrennte Behandlung von Takt- und Tonord-

nung auf, sodass das Vorbild nach und nach verblasste. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Riepel als einer der wichtigsten Theoretiker der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt.

Literatur C. Dahlhaus, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: AFMw 35, 1978, 155–177 • W. Budday, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel 1983 • M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hdh. 2002 • D. Mirka, Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791, Oxd. 2009

Ullrich Scheideler

Joseph Riepel Tonordnung

Lebensdaten: 1709–1782

Titel: Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Aermal Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus

Erscheinungsort und -jahr: Frankfurt a. M. 1755

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 130 S., dt.

Quellen / Drucke: Edition in: Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, hrsg. von T. Emmerig, Wien 1996, Bd. 1, 103–237 • Digitalisat: BSB

Joseph Riepels 1755 publizierte Abhandlung über die *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* ist das zweite Kapitel einer umfassenden Kompositionslehre, deren erstes Kapitel drei Jahre zuvor als *Von der Tactordnung* (Regensburg 1752) erschienen war. Das Prinzip der Vermittlung blieb dabei unverändert: Erneut erörtern Lehrer (Praeceptor) und Schüler (Discantista) kompositorische Teilfragen, die anhand einer großen Anzahl von Beispielen veranschaulicht werden.

Der Begriff »Tonordnung« bleibt dabei wohl nicht grundlos ohne genaue Definition, denn er dient als Sammelbezeichnung für eine Reihe von Phänomenen, die Tonart, melodischen Verlauf und Harmonik eines Stücks betreffen. Im Mittelpunkt stehen Schlusswendungen (Heinrich Christoph Koch wird sie später »Endigungsformeln« nennen) und ihre (logische) Abfolge innerhalb eines Stückes. Das Beiwort »insgemein« ist als Gegenbegriff zu »insbesondere« verwendet (so der Zusatz zum 1757 als »dritte[m] Capitel« publizierten Buch zur Tonordnung) und lässt sich mit den Begriffen »üblich«, »allgemein« oder »grundsätzlich« umschreiben. Während die spätere Abhandlung also eher Spezialfälle berührt (wie Ausweichung in ungewöhnliche Tonarten, chromatische Akkorde und Gänge), will die Schrift

von 1755 einen Einblick in grundlegende Verfahrensweisen der Gliederung eines musikalischen Satzes im Hinblick auf die Kadenzordnung und den Tonartenplan vermitteln.

Zum Inhalt • Riepels Schrift beginnt mit einer eher losen Folge kurzer Abschnitte, in denen gleichsam die Grundlagen gesichert werden sollen. Diskutiert wird die Benennung von Tönen, Tonarten und Intervallen, wobei v. a. auf die korrekte Orthographie hingewiesen wird (dieser Teil reflektiert den recht freien Gebrauch entsprechender Bezeichnungen; so wurden um 1760 etwa in Es-Dur stehende Werke mit dem Zusatz »ex Dis« oder »ex E mol« versehen). Nach Abschnitten zur Solmisation (als Mittel, um Tonqualitäten zu bestimmen) und zu transponierenden Instrumenten folgt die Vorstellung der Kirchentonarten. Sie wird in Anlehnung an Johann Joseph Fux' Buch *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) vorgenommen, das mehrfach als Referenzschrift herangezogen wird, sodass nur sechs Tonarten (dorisch, phrygisch usw. bis äolisch) unter Verzicht auf die Unterscheidung von authentisch und plagal sowie unter Absehung vom Tenor oder von spezifischen Melodiemodellen angenommen werden. Obwohl die Einschätzung des Schülers, dass er etwa über die phrygische Tonart »recht herzlich lachen« müsse, weil die Alten »zu F. noch kein # wußten« und daraus folge: »immer nach Sibirien damit!«, vom Lehrer mit den Worten »nur nicht zu hitzig!« (S. 16) zurückgewiesen wird, ist man sich im Hinblick auf die Bewertung einig: Die Kirchentonarten werden als unzulänglich qualifiziert, so »daß die Alten [...] nothwendig einen schlechten Gesang heraus kriegen« mussten. Aber auch ihre »besondere Kraft«, die »Gemütsbewegungen, als: *Liebe, Haß, Forcht* [...] aus dem menschlichen Eingeweide heraus zu locken«, wird als »verroßte Einbildung« abgetan (S. 17).

Nach kurzen Abschnitten zu Tonartencharakteristik, zur diatonischen und chromatischen Tonleiter, die »zusammen geschmiedet« seien, sodass »wir heut beide zugleich immer glücklich fortbrauchen« (S. 19), sowie zu Stimmung und Temperatur folgt als letzter Teil vor dem Hauptteil eine Passage zur »Verwechslungskunst«. Sie wird zunächst an Tonfolgen demonstriert, spielt aber später auch für die Folge von Einschnitten, Absätzen, Kadenzen und Ausweichungen eine wichtige Rolle. Riepel rechnet vor, dass eine Tonfolge von drei Tönen auf sechs verschiedene Arten angeordnet werden könne, bei vier Tönen auf 24 Arten (bei zehn verschiedenen Tönen gibt es schon 3 628 800 Möglichkeiten usw.). Aber nicht nur einzelne Noten, sondern auch ganze Takte könnten verwechselt werden. Zwei Einsichten will Riepel mit diesen Berechnungen vermitteln: Zum einen soll gezeigt werden, dass die Möglichkeiten, eine Melodie zu erfinden, mehr oder weniger unerschöpflich seien, zum anderen wird dasjenige, was Erfindungskunst

genannt wird, auf eine rationale Berechnungsgrundlage gestellt. Die Idee, dass bereits mathematisch-logisch auch in der Musik eine definierte Anzahl von Möglichkeiten zur Verfügung steht, aus der nach bestimmten (ästhetischen) Kriterien ausgewählt werden könne, durchzieht auch den weiteren Verlauf des Buchs wie ein roter Faden.

Nachdem Anfänge von Melodien auf verschiedenen Stufen einer Tonart knapp diskutiert wurden (Melodien, die auf dem Grundton beginnen, seien »viel deutlicher, natürlicher, und folgendes viel nachdrücklicher«, S. 33), folgt der eigentliche Abschnitt zur Tonordnung. Tonordnung wird hier verstanden als Folge von (harmonischen) Schlussformeln innerhalb eines musikalischen Verlaufs, die zu Beginn an Achttaktern oder Sechzehntaktern exemplifiziert wird, später auch größere Einheiten umfasst. Riepel nimmt Differenzierungen auf mehreren Ebenen vor: Er unterscheidet erstens zwischen Einschnitt (selten auch als Abschnitt bezeichnet) und Absatz. Einschnitte grenzen kleinere Einheiten voneinander ab (in der Regel Zweitaktgruppen), Absätze hingegen stehen am Ende von längeren Einheiten (meist von vier Takten). Zweitens wird bei Absätzen der Grundabsatz vom Änderungsabsatz abgegrenzt, wobei drittens beide als endlicher oder unendlicher Absatz vorkommen können. Ein Grundabsatz (mit dem Symbol ■ versehen) ist ein Schluss auf der Tonika, ein Änderungsabsatz (mit dem Symbol □ versehen) ein Schluss auf dem Dominantakkord. Er ist endlich, wenn die Oktave des Grundtons des Akkords als Melodieton erklingt, hingegen unendlich, wenn Terz oder Quinte erklingen. Um das Ende auf dem Dominantakkord genauer zu bestimmen, wird viertens der Begriff »Änderungsabsatz« für den Halbschluss verwendet, während die Ausweichung in die Oberquinttonart als »Änderungscadenz« bezeichnet wird (»Grundcadenz« bezeichnet entsprechend einen vollkommenen Ganzschluss).

Nimmt man nun einen Achttakter (der also zwei Absätze enthält), so wären theoretisch zwar mehrere Kombinationen von Absätzen denkbar, doch lässt Riepel nur eine Möglichkeit zu, nämlich: Grundabsatz – Änderungsabsatz. Die Beschränkung auf diese Abfolge, die nach ca. 1780 wohl eher zu den Ausnahmen zählt (der erste Viertakter endet oft mit einem Halbschluss, erst danach schließt sich ein Ganzschluss an), zeigt für die Zeit um 1760 ein spezifisches Verständnis von Tonalität, das offensichtlich so fest im Denken Riepels verankert war, dass es kaum begründet wird. Erst an späterer Stelle wird kurz erwähnt, dass die Grundtonart zunächst »durch einen förmlichen ■-Absatz [...] festgestellt« werden solle und dass daher ein Ende der ersten Viertaktgruppe auf einem Änderungsabsatz nur selten vorkomme (S. 50).

An einer Fülle von Beispielen wird im Folgenden demonstriert und v. a. diskutiert, wie ein sechzehntaktiges

Menuett in Absätze gegliedert sein kann. Oberster Grundsatz ist die Vermeidung einer unmittelbaren Wiederholung derselben Absatzform. Da für den ersten Achttakter die Folge ■ – □ als verbindlich erachtet wird (Takt 8 kann dabei sowohl »Änderungsabsatz« als auch »Änderungscadenz« sein), außerdem in Takt 16 ein ■ stehen muss, ist letztlich nur die dritte Position offen. Hier favorisiert Riepel ebenfalls einen Grundabsatz (■), der dann aber unendlich sein muss. Als Alternative lässt er einen Änderungsabsatz (□) zu, wenn entweder einer der beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden □ unendlich ist oder einer von ihnen eine Kadenz darstellt. Aber auch eine zu starke Symmetrie wird abgelehnt, was ein Grund dafür ist, die Folge □ – ■ – □ – ■ zu verwerfen. Die entscheidende Instanz für die Auswahl aber bleibe das Gehör, das – so der Lehrer – »fast alle Regeln [übertrifft], die ich dir hiervon geben kann« (S. 47). Daneben sei Geschmack zur Beurteilung erforderlich, der sich vom Gesichtspunkt der Natürlichkeit leiten lassen müsse. Natürlichkeit aber sei das Gegenteil von Mechanik, weshalb man »nicht alles gar so genau abzirklern« solle (S. 99).

Einen eigenen Abschnitt widmet Riepel der harmonischen Progression in den Takten 9–12. Hier zeigt er drei Möglichkeiten, die er als »Monte«, »Fonte« und »Ponte« bezeichnet (vgl. S. 43 ff.). »Monte« ist eine Sekundstiegssequenz (in C-Dur: C⁷-F-D⁷-G), »Fonte« ein Quintfall (in C-Dur: A⁷-d-G⁷-C), »Ponte« eine Progression, die kadenzielle Bewegungen (auch über Orgelpunkt) impliziert.

Riepel geht von der Prämisse aus, dass die grundlegenden Prinzipien des Aufbaus von größeren Formen dieselben sind wie bei einem Menuett. Es muss daher erklärt werden, wie man zu einer größeren Ausdehnung gelangt und welche Modifikationen der Tonordnung vorgenommen werden können. Bevor nach dem sechzehntaktigen Menuett zu größeren Einheiten wie Allegro-Sätzen einer Sinfonie übergegangen wird, schiebt Riepel daher als Vorbereitung einen Abschnitt ein, der auf die *Tactordnung* zurückgreift und Methoden darlegt, ein achttaktiges Grundgerüst zu erweitern. Riepel stellt fünf verschiedene Arten vor: die Wiederholung einer Taktgruppe sowie einer Kadenz, die Dehnung von Taktgruppen, das »Einschiebsel« (als Einfügung einer von der Umgebung abweichenden Taktgruppe), schließlich die »Verdoppelung der Cadenz«. Da der Unterschied zwischen Wiederholung und Verdoppelung der Kadenz nicht recht deutlich wird, bleiben vier Möglichkeiten übrig, die sich in zwei grundsätzliche Arten differenzieren lassen: die Erweiterung im Inneren (als Wiederholung, Dehnung, Einschiebsel) und die Bekräftigung des Schlusses (als Wiederholung bzw. Verdoppelung der Kadenz). Kombiniert man diese Formen der Erweiterung, so lassen sich leicht umfangreiche Sätze komponieren, die dennoch – wie im Menuett – nur vier Absätze enthalten.

Für den Allegro-Satz einer Sinfonie, dessen Form (wie im Menuett) als zweiteilig interpretiert wird, geht Riepel von einem einzigen Grundmodell aus, das Varianten und Erweiterungen zulässt. Der erste Teil eines in Dur stehenden Satzes besitzt vier Absätze in der Reihenfolge ■ – □ – □ – ■, wobei die ersten beiden Absätze sich auf den Grundton, die letzten beiden auf die Tonart der Oberquinte beziehen und der letzte Absatz eine Kadenz darstellt. Der zweite Teil enthält ebenfalls vier Absätze, nun in der Reihenfolge ■ – ■ – □ – ■, wobei diesmal der erste Absatz sich auf die Oberquinttonart, die übrigen sich wieder auf die des Grundtons beziehen. Für die Tonordnung stellt Riepel eine Fülle von Erweiterungen vor, bei der alle diatonischen Stufen durch Einschnitte und Absätze berührt werden (nur ein Absatz auf *H* oder *B* wird abgelehnt, weil er »zufällig« sei, S. 76). Anhand einer Reihe von Beispielen werden dabei verschiedene Möglichkeiten der Tonordnung diskutiert, am Ende (S. 113–121) stehen 120 vierzehntaktige Sätze, die alle Möglichkeiten vorführen, wie man (bei C-Dur als Rahmen) in zweitaktigem Abstand Ausweichungen nach G, a, e, d, und F anordnen kann.

Immer wieder eingestreut finden sich in diesem Kontext Bemerkungen zur Ästhetik der Sinfonie. Riepel schreibt ihr die Eigenschaft zu, »alles niederzuschlagen«, sie müsse also »munter« sein, die Absätze müssten gut »aneinander hängen« (S. 71), was hier den Verzicht auf Pausen und das Ineinanderschieben von Ende und Anfang einer Taktgruppe meint (der Begriff »Taktverschränkung« oder »Takterstickung« fällt erst bei Koch). Riepel will eine Mitte wahren: Einerseits fordert er, es nicht »zu sehr gekünstelt« (S. 82) zu machen und stattdessen »Natürlichkeit« anzustreben, andererseits werden »lauter angenehme Betriegeren« gelobt (S. 74) und, verbunden mit einer Kritik am »Regelcomponisten« (S. 89), wird attestiert, dass »eine kleine Unordnung manchmal noch fließender ins Gehör« falle (S. 74). Daneben sei thematische Einheit anzustreben; man solle »nur soviel [wie] möglich bey[m] Thema [...] bleiben, die Gegensätze werden schon von selbst aus der Feder fließen« (S. 77). Über allem aber stehe der »Effect«, den ein Komponist »suchen muß, so lang er lebt« (S. 89).

Neben der Sinfonie, für die auch formale Besonderheiten wie die Piano-Episode, der langsame Mittelsatz sowie das Schluss-Allegro besprochen werden, werden auch der Konzertsatz und schließlich die Tonordnung in Molltonarten besprochen, wobei Riepel zwischen fugenmäßiger Ordnung (Gang in die Tonart der Oberquinte) und Ordnung von Konzert und Sinfonie (Gang in die Tonart der Parallele) unterscheidet. Auch hier stehen 120 Sätze, die alle Möglichkeiten der Ausweichungen vorführen, am Ende des Abschnitts. Im Schlussabschnitt der Schrift werden in loser Folge knapp der »Theaterstyl« und Kompositionen

für Tasteninstrumente berührt, außerdem wird auf Theoretiker (Athanasius Kircher, Meinrad Spieß, Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Wilhelm Marpurg) sowie auf die Fugen von Johann Ernst Eberlin hingewiesen.

Kommentar • Obwohl Riepel Komponisten wie Leopold Mozart oder Ludwig van Beethoven bekannt war und seine Schriften von Zeitgenossen wie Marpurg, Johann Adam Hiller oder Koch positiv aufgenommen wurden, fanden sie doch nur mäßige Verbreitung (vgl. Emmerig 1996, Bd. 1, S. 11). Gleichwohl stellen sie ein wichtiges Dokument für die Musikanschauung im deutschsprachigen Raum nach der Mitte des 18. Jahrhunderts dar, der im musiktheoretischen Diskurs seit den 1980er-Jahren wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt wird, sodass bei Analysen der Musik Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts die von Riepel eingeführten Kategorien wieder verstärkt berücksichtigt wurden.

Die Bedeutung Riepels liegt, wie schon Koch erkannte, darin, dass er der Erste war, der über Takt- und Tonordnung, »die damals theoretisch betrachtet noch ganz in Dunkelheit gehüllt waren, die ersten Strahlen des Lichts« verbreitete (Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1787, Bd. 2, S. 11). Zwar konnte Riepel für die Tonordnung auch auf Vorläufer wie etwa Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) zurückgreifen, in dem es knappe Kapitel zu Einschnitten einer Melodie oder zur Gliederung eines Menuetts gibt, doch bedeutet die Ausführlichkeit wie der hohe Grad an Systematik einen qualitativen Sprung. Allerdings erfasst Riepels Begrifflichkeit längst nicht alle Phänomene hinreichend präzise, sodass oft an den Notenbeispielen Differenzierungen abgelesen werden können, die erst von späteren Autoren genauer beschrieben wurden (so für die verschiedenen Arten des Trugschlusses oder für das Phänomen der Takterstickung).

Abweichend von seinen Vorgängern wie Nachfolgern ist die Tendenz, sich bei der Konzeptualisierung der Phänomene fast ausschließlich an die Musik selbst zu halten (obgleich es vereinzelt zu Analogiebildungen kommt, so etwa bei der Bestimmung von Haupt- und Nebentonarten, die Riepel z. B. als »Meyer« und »Oberknecht« oder »Obermagd« und »Untermagd« bezeichnet). Während bei Mattheson sowohl Rhetorik als auch sprachliche Grammatik als Anschauungsmodelle dienen und später auch Koch die Sprachähnlichkeit hervorkehrt, werden bei Riepel nur vereinzelt und recht undeutlich solche Beziehungen hergestellt, etwa wenn er davon spricht, dass eine »gute Composition [...] reden« müsse und Absätze »ordentlich einander erzählen und antworten« müssten (S. 51). Dass den Tonartenstationen respektive Schlusswendungen ein Vorrang vor den thematischen Prozessen gebührt und Erstere als

konstitutives Moment der Sonatenform im 18. Jahrhundert begriffen werden müssen, ist heute weitgehend Konsens in der Musiktheorie. Nicht zuletzt durch die Beschäftigung mit Riepels Schriften ist dieser zentrale Punkt der Formanschauung wieder ins Bewusstsein gerückt worden.

Literatur W. Budday, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel 1983 • M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hdh. 2002 • U. Kaiser, Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767, Kassel 2007 • F. Diergarten, »Jedem Ohre klingend«. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen, Laaber 2012, bes. 211 ff. • W. Budday, Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie, Hdh. 2016

Ullrich Scheideler

Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow

Lehrbuch der Harmonie

Lebensdaten: 1844–1908

Titel: Практический учебник гармонии (Praktičeskij učebnik harmonii; Praktisches Lehrbuch der Harmonie)

Erscheinungsort und -jahr: Sankt Petersburg 1886

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 152. S., russ.

Quellen/Drucke: Handschrift: Учебник гармонии [Učebnik harmonii; Lehrbuch der Harmonie], Sankt Petersburg 1884/85 • Neudrucke: Sankt Petersburg ¹1893 [vom Autor überarbeitet] • Sankt Petersburg ²1912 [von seinen Schülern J. Witol und M. Steinberg überarbeitet] • Sankt Petersburg ³1924 und ⁴1936 [von M. Steinberg überarbeitet] • Sankt Petersburg ⁵2013 • Edition: Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [Gesamtausgabe. Literarische Werke und Briefwechsel], hrsg. von W. W. Protopopow, Moskau 1960, Bd. IV, 1–227 [Manuskriptfassung], 233–385 [Druckfassung 1886] • Übersetzungen: Praktisches Lehrbuch der Harmonie von N. Rimsky-Korsakow, übers. von H. Schmidt, Leipzig 1895 [Übersetzung der 3. Aufl.], ²1913 [Nachdruck der 2. Aufl. der Übersetzung in: Nikolai Rimsky-Korsakow. Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente, hrsg. von E. Kuhn und S. Neef, Berlin 2004] und ³1922 • Traité d'harmonie théorique et pratique, übers. von F. Dorfmann, Paris 1910 • Trattato pratico d'armonia, übers. von G. F. Bucchi und A. Zamorski, Mailand 1913 • Practical Manual for Harmony, New York 1930

Das *Praktische Lehrbuch der Harmonie* von Nikolai Rimsky-Korsakow war das zweite Lehrwerk für Harmonielehre auf Hochschulniveau nach dem *Leitfaden* von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (Leipzig 1872), nahm jedoch recht schnell den ersten Platz in der Unterrichtspraxis in Russland ein. Das Buch blieb in Russland (zumindest in Sankt Petersburg / Leningrad) bis in die 1930er-Jahre hinein aktuell.

Diese Tatsache überrascht umso mehr, wenn man berücksichtigt, dass Rimsky-Korsakow keine systematische musikalische Ausbildung genossen und sich die Methodik des Unterrichtens im Fach Harmonielehre erst im Alter von 30 Jahren selbstständig angeeignet hatte. Sowohl in seinem Selbststudium als auch später im Unterricht mit seinen Privatschülern hatte er u. a. den *Leitfaden* von Tschaikowsky benutzt, der jedoch mit der Zeit seinen Anforderungen nicht mehr gerecht wurde.

Im Jahr 1883 erhielt Rimsky-Korsakow die Stelle eines Dozenten für musiktheoretische Fächer (u. a. Harmonielehre) in Musikklassen der Hofsängerkapelle, wo Chorsänger und -dirigenten sowie Instrumentalisten ihr Studium absolvierten. Da manche der Studenten eine nur elementare musikalische Vorbildung und wenig musikalische Erfahrung besaßen, setzte sich Rimsky-Korsakow zum Ziel, den kürzesten Weg »zur richtigen und natürlichen Akkordverwendung« (Brief an S. N. Kruglikow, zit. nach: Protopopow 1960, S. VII) mithilfe einer optimalen pädagogischen Methode zu lehren. In der *Chronik meines musikalischen Lebens* gesteht er, dass die Herausbildung seiner Methode durch die Erfahrungen seines älteren Kollegen, des Professors des Sankt Petersburger Konservatoriums im Fach Harmonielehre Yuli Iwanowitsch Johansen, der ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums und ein Schüler von Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn Bartholdy und Niels Gade war, beeinflusst worden war (vgl. Rimsky-Korsakow 1909, S. 237 f.). Ursprünglich hatte Rimsky-Korsakow geplant, das Lehrbuch der Harmonie gemeinsam mit Anatoli Konstantinowitsch Ljadow zu schreiben, was allerdings an der Passivität des Letzteren scheiterte (das Buch ist Ljadow gewidmet). Welche Ideen im Lehrbuch von Rimsky-Korsakow auf Johansen und Ljadow zurückzuführen sind, lässt sich nicht sicher angeben.

Die erste Fassung unter dem Titel *Lehrbuch der Harmonie* wurde als handschriftliche Kopie in Form einer Lithographie in zwei Heften (Sankt Petersburg 1884/85) gedruckt. Rimsky-Korsakow schenkte das erste davon Tschaikowsky mit der Bitte, es mit kritischen Bemerkungen zu versehen. Tschaikowsky sah nur den Anfang des *Lehrbuches* durch und richtete seine Kritik größtenteils auf die Schwächen der Darstellung, die Widersprüchlichkeit der Definitionen sowie eine unnötige Pedanterie bei den Regeln. Rimsky-Korsakow berücksichtigte die (oft ziemlich giftigen) Bemerkungen Tschaikowskys und überarbeitete den Text seines Lehrbuches, ohne jedoch den Kern seines theoretischen Konzepts anzutasten. Die Überarbeitung, die über die Kritik Tschaikowskys hinausging und mit ihr nicht immer übereinstimmte, bestand in der Kürzung des Textes sowie der Umgruppierung des Materials; außerdem wurden einige Abschnitte weggelassen. Zum Titel wurde das Wort

»praktisches« hinzugefügt – eventuell um Kritik am Fehlen theoretischer Begründungen für die Regeln auszuschließen. (Auf den Gedanken, einen theoretischen Kurs der Harmonielehre zu schreiben, kam Rimsky-Korsakow im Jahr 1893 zurück, ohne ihn jedoch in die Tat umzusetzen.)

Bei den Neuauflagen des *Praktischen Lehrbuchs* wurden viermal Veränderungen vorgenommen: 1893 vom Autor selbst, 1912 von Josef Witol und Maximilian Steinberg (zwei Schülern des Komponisten), 1924 und 1936 nur von Letztgenanntem. Die postumen Veränderungen beinhalten den Austausch und die Ergänzung von Aufgaben sowie die partielle Wiederherstellung der vom Autor gekürzten Teile der ersten Fassung.

Zum Inhalt • Zu den wichtigsten Errungenschaften Rimsky-Korsakows zählen das in seiner Arbeit implizit vorhandene Denken in tonalen Funktionen (»mit beziffertem Baß wurde überhaupt nicht gearbeitet« [Übersetzung Fahlbusch 1968, S. 295] schreibt der Komponist in der *Chronik meines musikalischen Lebens*, als er sich an die Arbeit am *Lehrbuch* erinnert) und die originelle Theorie der Verwandtschaft von Tonarten. Der Erfolg des *Praktischen Lehrbuchs* ist der streng durchdachten Strukturierung des Materials und der eingängigen Darstellungsweise zu verdanken. Es entsteht der Eindruck (besonders in der zweiten Fassung), dass der Autor das Buch mit Absicht möglichst frei von einer abstrakten Theorie der Harmonielehre konzipiert hat. Das mit zahlreichen Notenbeispielen versehene *Lehrbuch* enthält betont sparsame und mitunter kategorische praktische Hinweise zur Verwendung bestimmter Akkorde, Stimmführungsarten, Modulationsverfahren. Dahinter steht dennoch ein System von theoretischen Vorstellungen, die gleichwohl nicht explizit ausgebreitet werden.

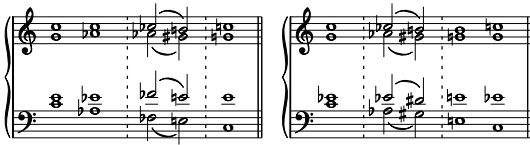
Den Ausgangspunkt der harmonischen Erscheinungen bildet für Rimsky-Korsakow der Akkord, der als eine vom Gehör unmittelbar wahrzunehmende Einheit und nicht als Summe von Intervallen begriffen wird. Vorrang im musikalischen Satz hat nicht die richtige Stimmführung an sich, sondern die logische Auswahl von Akkorden bei der Harmonisierung von Melodien, bei unbezifferten Bässen sowie beim Schreiben von Modulationsprälieden. Die methodische Einschränkung Rimsky-Korsakows, in der ersten Phase der Harmonisierung einer Melodie nur mit drei Hauptdreiklängen auszukommen (I, IV, V), hat das Ziel, den Schüler in die Lage zu versetzen, von Anfang an in Akkorden zu denken. Man kann vermuten, dass persönliche psychophysiologische Eigenschaften Rimsky-Korsakows (die Befähigung zur Synästhesie sowie die kompositorische Hinwendung zur Klangfarbe) eine generelle Orientierung seiner Harmonielehre auf den Akkord als ganzheitliches Gebilde begünstigten.

Das *Lehrbuch* besteht aus fünf Abschnitten: Nach den einführenden Hinweisen zum Aufbau von Akkorden und Typen der Stimmführung (I) folgen »Harmonisierung mit leitereigenen Akkorden« (II), »Modulation« (III), »Melodische Figuration« (d. h. Anwendung von harmoniefremden Tönen, IV) und schließlich »Enharmonik und plötzliche Modulation« (V).

Die Erläuterung der Modulationsarten basiert bei Rimsky-Korsakow auf einer Theorie der Verwandtschaft von Tonarten (in der zweiten Fassung werden hierfür die Begriffe des ersten und zweiten Verwandtschaftsgrades eingeführt – entferntere Tonarten wurden keiner eigenen nummerierten Gruppe zugeordnet). Im Unterschied zu den meisten an Literaturbeispielen orientierten Empfehlungen (etwa in den Lehrbüchern von Ernst Friedrich Richter [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1853] und Ludwig Bußler [*Praktische Harmonielehre*, Berlin 1875], die zur Zeit der Herausgabe der zweiten Fassung des *Lehrbuchs* von Rimsky-Korsakow in russischer Übersetzung zugänglich waren) wird die Modulationsart durch eine begrenzte Anzahl von Regeln bestimmt. Insbesondere betrifft das die Modulation in Tonarten des zweiten Verwandtschaftsgrades (d. h. Tonarten, deren Tonika nicht zu den leitereigenen Dreiklängen der Ausgangstonart zählt, die aber mit ihr zumindest einen gemeinsamen Akkord haben). Die methodische Innovation Rimsky-Korsakows, nämlich neben dem natürlichen Dur und Moll sowie dem harmonischen Moll (mit großer Septime) auch ein harmonisches Dur (mit kleiner Sexte) einzuführen, hat zunächst zur Folge, dass auch die Tonart der Moll-Subdominante des Status einer engen Verwandtschaft (erster Verwandtschaftsgrad) erhält. Sowohl die harmonische Subdominante in Dur (z. B. f-Moll in C-Dur) als auch die harmonische Dominante in Moll (z. B. E-Dur in a-Moll) werden dann dafür herangezogen, um in eine Tonart des zweiten Verwandtschaftsgrades zu modulieren. So kann bspw. in C-Dur der f-Moll-Akkord verwendet werden, um nach Des-Dur zu modulieren. Außerdem wird zum ersten Mal in der russischen Musiktheorie der Unterschied zwischen einer Ausweichung und der eigentlichen Modulation deutlich gemacht.

Schließlich gibt es bemerkenswerte Neuerungen im letzten Kapitel der ersten Fassung des *Lehrbuchs*, das mit »Trugfortschreitungen mit leiterfremden Akkorden und Zirkelmodulationen« überschrieben ist. Dort werden chromatische Sequenzen in gleichgroßen Intervallen (z. B. Großterz oder Kleinterz) demonstriert, die im Rahmen einer symmetrischen Tonleiter, also beruhend auf einer Folge von immer gleichen Intervallen oder Intervallgruppen wie z. B. der Ganztonleiter, stattfinden und somit die harmonische Sprache der späten Schaffensperiode von

Rimsky-Korsakow antizipieren sowie in postromantischer Harmonik verbreitet sind.



Nbsp. 1: N. A. Rimsky-Korsakow, Trugfortschreitungen im Großterzzirkel, *Lehrbuch der Harmonie* gemäß Edition Moskau 1960, Bd. IV, S. 222, §294 »Aus tonikalen Dreiklängen«, hier unter Verwendung ausschließlich von Dur- bzw. Mollakkorden

Interessant ist, dass mit dem ersten dieser Beispiele die Akkordfolge der Anfangsphase von Nr. 10, »Julia als junges Mädchen«, aus dem Ballett *Romeo und Julia* von Sergei Prokofjew übereinstimmt und mit dem zweiten der Akkordkomplex der Anfangsphase des Arioso von Kaschtschejewna aus dem zweiten Bild der Oper *Der unsterbliche Kaschtschei* von Rimsky-Korsakow selbst.

Eine der Besonderheiten des *Lehrbuches* bildet die Einbeziehung von Melodien protestantischer Choräle im Rahmen von Aufgaben zur Choralharmonisierung; dabei benutzte Rimsky-Korsakow das von der Sankt Petersburger deutschen Kirchengemeinde herausgegebene Gesangbuch.

Kommentar • Methodische Orientierungspunkte Rimsky-Korsakows (Beschränkung auf die Hauptdreiklänge am Anfang des Studiums, die Theorie der Tonartenverwandtschaft, einzelne terminologische Einfälle) hatten eine starke Auswirkung auf die Entwicklung des Harmonielehreunterrichts in Russland und blieben im einflussreichen sogenannten »Brigade«-Lehrbuch der Harmonie (Moskau 1934/35), das von den Professoren des Moskauer Konservatoriums Igor Wladimirowitsch Sposobin, Isif Ignatjewitsch Dubrowski, Sergei Wassiljewitsch Jewsejew und Wladimir Wassiljewitsch Sokolow geschrieben wurde, erhalten.

Literatur N. A. Rimski-Korsakow, *Летопись моей музыкальной жизни*, hrsg. von N. N. Rimskaja-Korsakowa, SPb. 1909 [Chronik meines musikalischen Lebens, übers. von L. Fahlbusch, Lpz. 1968] • J. N. Tjulín, Об историческом значении учебника гармонии Римского-Корсакова [Über die historische Bedeutung des Lehrbuchs der Harmonie von Rimsky-Korsakow], in: Rimski-Korsakow und die musikalische Bildung. Aufsätze und Materialien, Lgr. 1959, 81–93 • W. W. Protoporow, От редакции [Von den Herausgebern], in: Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [Gesamtausgabe. Literarische Werke und Briefw.], hrsg. von dems., M. 1960, Bd. IV, V–X • J. N. Cholopow, Symmetrische Leitern in der Russischen Musik, in: Mf 28, 1975, 379–407 • A. Wehrmayer, Zur historischen Stellung und Bedeutung von Rimsky-Korsakows Harmonielehre, in: Nikolai Rimsky-Korsakow. Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente, hrsg. und übers. von E. Kuhn und S. Neef, Bln. 2004, 303–313

Grigori Iwanowitsch Lyshow

Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow

Grundlagen der Orchestration

Lebensdaten: 1844–1908

Titel: Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений (Osnovy orkestrovki. S partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochinenii; Grundlagen der Orchestration. Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken)

Erscheinungsort und -jahr: St. Petersburg 1913

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 180 S. (Bd. 1: Textteil), 336 S. (Bd. 2: Noten), russ.

Quellen / Drucke: Edition in: Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [Gesamtausgabe], Bd. III, hrsg. von A. N. Dmitriev, Moskau 1959 • Übersetzungen: Principes d'orchestration avec exemples notés tirés de ses propres œuvres, übers. von M. D. Calvocoressi, Paris 1914 • Grundlagen der Orchestration. Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken, 2 Bde., übers. von A. Elukhen, hrsg. von M. Steinberg, Berlin 1922 [maßgebliche Ausg.] • Principles of Orchestration. With Musical Examples Drawn from His Own Works, übers. von E. Agate, Berlin 1922 [Nachdruck: London 1964]

Die *Grundlagen der Orchestration* von Nikolai Rimsky-Korsakow sind ein postumes Werk. In seiner vorliegenden Gestalt verdankt es sich der umfassenden Redaktion durch einen Schüler des Autors, den Komponisten Maximilian Steinberg. (Im Folgenden wird, sofern nicht anders angegeben, nach der dt. Ausgabe von 1922 zitiert.) Rimsky-Korsakow berichtet in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* (Rimski-Korsakow 1968, S. 156 ff.; orig. hrsg. von N. Rimskaja-Korsakowa, St. Petersburg 1909), dass er bereits 1873 das Projekt einer Instrumentationslehre in Angriff genommen habe, welches jedoch an seinem umfassenden instrumentenkundlichen Anspruch gescheitert sei. Anfang der 1890er-Jahre kam es zu einem neuen Anlauf; so entstand 1891 der Entwurf einer Vorrede, den Steinberg stark gekürzt in seine Druckausgabe übernahm (der vollständige Entwurf findet sich in Bd. 3 der Rimsky-Korsakow-Gesamtausgabe, in dt. Übersetzung auch in Kuhn 2000, S. 274–280). Bereits hier erklärt der Autor seinen bewussten Verzicht auf eine elementare Instrumentenkunde und verweist zu deren Studium auf schon vorhandene Lehrbücher, allen voran den *Nouveau traité d'instrumentation* (Paris 1885) von François-Auguste Gevaert. Nichtsdestotrotz war in diesem Stadium zumindest noch die Beschreibung neuer Instrumente und »eine Darstellung der spieltechnischen Grundlagen [...] bei Streich- und Blasinstrumenten« (zit. nach Kuhn 2000, S. 275) beabsichtigt. Ein »bedeutender Teil« sollte indes »dem Studium der Klangfärbung (>timbre<) und der orchestralen Kombinationen gewidmet« sein (S. 1) und damit einem Bereich, der namentlich in Hector Berlioz' grundlegendem *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris 1844) vernachlässigt worden war. Gevaert selbst hatte

inzwischen eine entsprechende Ergänzung seiner Instrumentationslehre vorgelegt, den *Cours méthodique d'orchestration* (Paris 1890).

Erst 1905 schuf Rimsky-Korsakow einen, laut Steinberg, »geschlossenen Entwurf der ganzen sechs Kapitel« (S. XI), von denen er aber nur noch das erste ins Reine schreiben konnte. Steinbergs Edition enthält auch das Fragment des Entwurfs einer »Vorrede zur letzten Redaktion« von 1906 (S. 5), die endgültig zur Hauptsache erklärt, was zuvor lediglich einen bedeutenden Teil der Betrachtung beanspruchen sollte: die »Kombinationen der Instrumente«, die »Arten, Klangwirkung, Stärke, Einheit, Verteilung der Stimmen, Variation der Färbung und orchestralen Ausdruck hervorzubringen« (S. 6). In der Gesamtausgabe und auch in Ernst Kuhns Edition (2000, S. 282 f.) sind darüber hinaus weitere Vorrede-Fragmente wiedergegeben.

Zum Inhalt • Der 1. Band der *Grundlagen* gliedert sich in die Vorreden und sechs Kapitel; der 2. enthält über 300 Partiturbeispiele aus Rimsky-Korsakows Werken (v. a. aus seinen Opern), von denen ein knappes Drittel von Steinberg ausgewählt wurde und auf die im 1. Band immer wieder verwiesen wird, außerdem in einem Anhang eine tabellarische Darstellung von 20 einzelnen Orchester-Tutti-Akkorden, die ebenfalls dem Œuvre des Autors entnommen sind.

Am Anfang des Lehrwerks steht eine »Allgemeine Übersicht über die orchestralen Gruppen«, die Tonumfang, Klangstärke und Registerigenschaften der Instrumente gleichsam schon als Funktionen deren orchestralen Einsatzes referiert. Erwähnung verdienen hier insbesondere die zur Beurteilung der klanglichen Balance aufgestellten Gleichungen. Im Forte gilt demnach: 1 Trompete, Posaune oder Tuba = 2 Hörner = 4 Holzblasinstrumente = 2 Streichergruppen; im Piano dagegen sind die Stärkeverhältnisse ausgewogen (vgl. S. 26, 38).

Das 2. Kapitel, »Die Melodie«, behandelt die Instrumentierung einzelner Linien im Unisono, in ein- bis dreifacher Oktavverdopplung und bei Austerzung bzw. -sextierung. Dabei werden Streicher, Holz und Blech zunächst separat in den Blick genommen, bevor in einem vierten Abschnitt ihre Kombinationsmöglichkeiten diskutiert werden.

Im 3. Kapitel, »Harmonie«, das gewissermaßen das Herzstück der *Grundlagen* bildet, werden zunächst Regeln zur Anlage eines einstweilen noch klangfarblich abstrakt gedachten Tonsatzes aufgestellt, und zwar zum einen in Bezug auf die Oktavverdopplung der Stimmen eines in der Regel vierstimmigen Gerüstsatzes, zum anderen hinsichtlich des Akkordaufbaus, der am Modell der Obertonreihe zu orientieren sei. Die enge Lage im oberen Bereich des

Satzes wird somit zur Norm erhoben, deren Gültigkeit zugleich aber in zweifacher Weise relativiert: 1. durch das Verbot, in Umkehrungen von Dominant- bzw. Septimakkorden den Basston im Oberstimmensatz zu verdoppeln, 2. durch die als »wirkungsvoll« bezeichnete Verwendung von Oktaven oder Sexten als oberste Intervalle. Bei den anschließenden Ausführungen zur instrumentalen Konkretisierung des harmonischen Satzes werden analog dem 2. Kapitel die Gruppen erst getrennt und dann in ihren Kombinationen betrachtet. Im Abschnitt über den Holzbläsersatz führt Rimsky-Korsakow für die vertikale Anordnung der Instrumente die Kategorien Superposition (einfache verdopplungsfreie Schichtung der Farben), Kreuzung und Einrahmung ein. Beim Akkordsatz für Holzbläser fordert der Autor die Beachtung der »normalen Höhenordnung«, als welche er eine Reihenfolge der Holzblasinstrumente ansieht, die dem modernen Partiturbild entspricht. Dies bedeutet, dass die Klarinetten unter den Oboen platziert werden sollen – mit der gekreuzten Akkordgliederung als Ausnahme.

Im 4. Kapitel, »Die orchestrale Faktur«, wird die stringente Systematik der vorhergehenden Kapitel aufgegeben. Rimsky-Korsakow erörtert hier zunächst die Frage, inwieweit bestimmte Arten musikalischer Gestalten und Konfigurationen voneinander abweichende Instrumentierungen zulassen. Es folgt eine Differenzierung zwischen verschiedenen Arten des Tutti. Dieser Begriff findet dabei nicht allein für das Spiel des vollen Orchesters (»großes Tutti«) und des Orchesters mit nur teilweiser Beteiligung des Blechs (»kleines Tutti«) Anwendung, sondern auch bereits auf den Abruf einer kompletten Gruppe. Der größte Teil des Kapitels besteht aus einem katalogartigen Abarbeiten diverser übrig gebliebener Problemstellungen des Orchestersatzes.

Das 5. Kapitel ist der Orchesterbegleitung von Singstimmen gewidmet und enthält auch einen Abschnitt über Fern- und Bühnenorchester. Das 6., gekennzeichnet als »Ergänzung«, beleuchtet die Möglichkeiten solistisch und chorisch eingesetzter Singstimmen.

Kommentar • In möglicherweise unbewusster Analogie zu älteren Äußerungen von Adolf Bernhard Marx (1847, S. 502) formuliert Rimsky-Korsakow in seiner Orchestrationslehre einen Grundsatz, der für die meiste artifizielle Musik seit etwa der Wiener Klassik unabhängig von ihrer ästhetischen Orientierung Gültigkeit beanspruchen kann, dass nämlich Instrumentation und Komposition eine integrale Einheit bilden: »Das Werk selbst ist orchestral gedacht und verspricht schon bei seiner Konzeption gewisse orchestrale Farben, die ihm selbst und seinem Autor eigen sind« (S. 2). Entsprechend dezidiert wendet sich Rimsky-Korsakow (wie Marx) gegen das Orchestrieren von Kom-

positionen, die von ihren Urhebern nicht dazu bestimmt wurden, ein Verfahren, das er mit dem nachträglichen Kolorieren von Stichen und Fotografien vergleicht (S. 3). In der praktischen Konsequenz bedeutet Rimsky-Korsakows Ansatz eine Verschränkung von Tonsatz- und Instrumentationslehre, die gerade dadurch greifbar wird, dass die didaktische Methode diese Bereiche im 3. Kapitel voneinander trennt. Paradox erscheint auch der musikhistorische Standort der *Grundlagen*: Weisen sie mit der Identifizierung von Instrumentation mit Satztechnik einerseits in die Zukunft, so binden sie das Instrumentieren doch andererseits an die tonale Tradition und speziell an eine eher homophone Satzart.

Rimsky-Korsakow selbst verortet seine Instrumentationslehre im Kontext eines zeitgenössischen Orchestrierungsstils, der »um das Malerische und Glänzende bestrebt ist« (S. 1), zu dessen Erlernung »Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (im »Propheten«), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, die modernen französischen Komponisten [...] die besten Modelle« böten (S. 5). Das Verhältnis zu Richard Wagner ist dabei ambivalent: Auf den Gebrauch unvermischter Farben wird größeres Gewicht gelegt als es der wagnerischen Praxis entspräche (S. 41, 55). Mehrfach offenbart der Autor seine historisch-ästhetische Befangenheit, so in der Aussage, dass man von den Klassikern Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn – obschon dieser als »Vater der modernen Orchestration« gewürdigt wird – nichts lernen könne (S. 5), oder in der pauschalen Behauptung, dass es Johannes Brahms an Farbe mangle (S. 2). Manche von Rimsky-Korsakows Prinzipien erscheinen zu eng, so die mit Blick auf die Registerunterschiede ausgesprochene Warnung davor, gleiche Instrumente in Oktaven zu führen (S. 50, 57), und das Postulat einer »normalen Höhenordnung« im Verhältnis der Oboen und Klarinetten.

Als Kodifizierung der instrumentatorischen Erfahrung der Romantik kamen die *Grundlagen* für die Entwicklung der artifiziellen Musik in gewisser Weise zu spät. Dies gilt insbesondere für die Übersetzungen ins Deutsche und Englische, deren Veröffentlichung in eine Zeit fiel, die durch die Abkehr vom großen Orchester und die Hinwendung zum solistisch besetzten Kammerensemble gekennzeichnet ist. Diesem Wandel, der mit der Emanzipation der Dissonanz, der Auflösung der harmonischen Tonalität und einer neuen Polyphonie korreliert, suchte Egon Wellesz mit seinem zweibändigen Werk *Die neue Instrumentation* (Berlin 1928/29) Rechnung zu tragen.

Literatur A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, 4 Bde., Lpz. 1837–1847 • N. A. Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens, übs. und hrsg. von L. Fahlbusch, Lpz. 1968 • K. Meßwarb, Instrumentations-

lehren des 19. Jahrhunderts, Ffm. 1997 • Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Tagebücher – Verzeichnisse, hrsg. von E. Kuhn, Bln. 2000 • G. Schröder, Raffiniert ... oder lieber roh? Zur Wirkung von Rimsky-Korsakovs Orchestrationslehre in Deutschland, Lpz. 8. 9. 2010, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-60680>>

Tobias Faßhauer

William Rothstein Phrase Rhythm

Lebensdaten: geb. 1954

Titel: Phrase Rhythm in Tonal Music

Erscheinungsort und -jahr: New York 1989

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 349 S., engl.

Phrase Rhythm in Tonal Music kann als Hauptwerk unter den zahlreichen Publikationen des amerikanischen Musiktheoretikers William Rothstein bezeichnet werden. Es basiert wie seine anderen Texte und Analysen auf der Methode Heinrich Schenkers und thematisiert Strukturen der europäischen Kunstmusik der klassischen und romantischen Periode. Rothstein erarbeitet indes – als Ergänzung harmonischer Gesetzmäßigkeiten und der Stimmführungsanalyse – ein eigenes System mit entsprechender Terminologie, welches die rhythmischen Komponenten musikalischen Materials und dessen Relevanz für harmonische Prozesse ins Zentrum rückt, von der kleinsten motivischen Einheit über Taktstrukturen und Binnenproportionen von Satzteilen bis zu proportionalen Verhältnissen zwischen den Sätzen eines Werkes. Seine historische Hauptquelle sind dabei die Schriften von Heinrich Christoph Koch, insbesondere dessen *Versuch einer Anleitung zur Composition* (in drei Bänden, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787 und 1793). Darüber hinaus legt Rothstein in diesem Buch den Grundstein seines eigenen Ansatzes einer musikpraktischen Orientierung und Reflexion musiktheoretischen Denkens im Allgemeinen und der Schenker'schen Methode im Besonderen, den er inzwischen erheblich ausgebaut hat. Seine Arbeit wird zumindest im englischen Sprachraum breit rezipiert, was etwa die zahlreichen, teils sehr ausführlichen Rezensionen seines Buches belegen, z. B. diejenige von David Headlam (1993).

Zum Inhalt • Das Buch ist in zwei große Teile gegliedert, von denen sich der erste (»Introduction to Phrase Rhythm«) detailliert mit der methodisch-theoretischen Basis der im zweiten Teil (»Phrase Rhythm and Style: Four Studies«) folgenden vier exemplarischen Analysen von Kompositionen Joseph Haydns, Felix Mendelssohn Bartholdys, Frédéric Chopins und Richard Wagners befasst. Schlüsselbegriffe der Grundlegung im ersten Teil

(Kap. 1 und 2) sind »hypermeter« (auch »hypermeasure«, dt.: »Taktgruppe«; beide Begriffe erscheinen erstmals in Edward T. Cones *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968) und »phrase«: Sie stehen sich dabei im musikalischen Satz gegenüber. Wie sie untereinander verbunden sind, ja gewissermaßen miteinander kommunizieren, ist essenziell für den kompositorischen Prozess und für die Wahrnehmung bzw. das analytische und musikalische Verstehen dieser Musik. Die Taktgruppe beginnt immer volltaktig und schwächt sich vom schweren ersten Schlag aus in binärer Ordnung des sich abwechselnden »schwer-leicht« zu ihrem Ende hin ab. Die Phrase hingegen beginnt häufig auftaktig und zielt auf ihr Ende (in der Regel mit einem Ganzschluss) ab. Mit ihrer regulär achttaktigen Länge orientiert sich Rothstein dabei an Kochs Kompositionslehre, greift aber bezüglich der Binnenstruktur nicht auf die Unterscheidungen von »Periode« und »Satz« der auf motivisch-thematische Arbeit fokussierten Theorien von Adolf Bernhard Marx, Hugo Riemann und Arnold Schönberg zurück, wiewohl er Schönbergs und Riemanns Systeme in Kapitel 2 (S. 25 ff.) kurz diskutiert, um sich begründet davon zu distanzieren. Aus den Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen Taktgruppe und Phrase leitet Rothstein eine Reihe kompositorischer Gestaltungsmerkmale ab, die erheblich zur Qualität einer Komposition beitragen können und sich teilweise in Kochs Kompositionsschule finden (hauptsächlich in Bd. 3, IV. Abs., Kap. 3 »Von dem Gebrauche der melodischen Verlängerungsmittel«). Die immanente Logik dieser Binnenstrukturen basiert v. a. auf dem Verhältnis eines per se hierarchisch organisierten harmonischen Verlaufs vom kleinsten Motiv zur Gesamtanlage eines mehrsätzigen Werkes (womit Rothstein auf Schenker Bezug nimmt) zur metrischen Grundlage musikalischen Geschehens, immer in Hinblick auf europäische Kunstmusik der klassischen und romantischen Perioden. So kann etwa eine viertaktige Phrase, die von einem oder mehreren der beteiligten Instrumente oder Stimmen zu artikulieren ist, mit einer womöglich verlängerten Auftaktgruppe beginnen, während die darunterliegende Taktgruppe, die unter Umständen ebenfalls deutlich von einem oder mehreren der beteiligten Instrumente auszuführen ist, bereits vorher (auf dem ersten Schlag, welcher der Auftaktgruppe vorausgeht), oder nachher (auf dem ersten Schlag des folgenden Taktes) beginnt. Aus dem sich immer wieder verändernden Verhältnis von Phrase(n) und Taktgruppe(n) lassen sich bestimmte Regeln und deren potenzielle Wirkung ableiten, etwa – ausgehend vom binär-hierarchischen Duktus des Schwer-leicht-Wechsels – wenn mehrere schwere Zeiten aufeinanderfolgen und nicht regelmäßig von schwächeren unterbrochen werden. Das Gewicht wird dabei durch einige Faktoren (wenn man so will »Parameter«) wie

die Position in der Phrase, aber auch im Takt, die harmonische Position, Stimmführung, Rhythmik, Agogik, Dynamik usw. zum Ausdruck kommen. »If there is no tonal motion, there is no phrase« (S. 5) ist eine zentrale und basale, fast nüchterne Aussage des Buches. Sehr wohl kann es im Fall einer ausbleibenden tonalen Bewegung aber Taktgruppen geben (hier sind die Grenzen des Ansatzes bezüglich der zu untersuchenden Musik erkennbar). Die Machart und Qualität dieser Musik ergibt sich so gesehen aus dem Verhältnis tonal verankerter Bewegung zu dem metrischen Grundgerüst und nicht aus motivisch-thematischer Arbeit. Vor allem wegen des Prinzips der Periodizität konstatiert Rothstein die Nichtanwendbarkeit seines Systems auf ältere oder jüngere Musik (S. VII).

In Kapitel 3 führt Rothstein als wesentliche Mittel der Organisation von Taktgruppen und Phrasen die Phrasen-Überlappung (»phrase overlap«) und die Phrasenerweiterung (»phrase extension«) ein. Diesen weist er wiederum ein jeweils fünfteiliges System von Unterkategorien zu. Im Kopfsatz der Sinfonie Nr. 93 in D-Dur von Haydn sind einige dieser kompositorischen Mittel erkennbar, wie an einem kurzen Ausschnitt gezeigt werden kann: Nachdem z. B. im Anschluss an die 20 Takte der langsamen Einleitung der eigentliche Hauptsatz beginnt, wird er regelkonform in 16 Takten (T. 21–36, zwei Perioden) strukturiert, doch in Takt 36 überlappt der Tonika-Schluss mit dem Beginn neuen thematischen Materials u. a. in der Flöte und der ersten Violine. In weiterer Folge zeigt sich, dass diese metrische Reinterpretation nachhaltige Auswirkungen auf den weiteren Verlauf bis zum Doppelstrich hat: Ab hier bleibt der Phrasenbeginn mehrheitlich auf die geradzahligen Takte verschoben. Schon nach vier Takten (in T. 40–42) sorgt allerdings ein Suffix aus drei Takten sich wiederholenden Materials von gebrochenen Dreiklangsakkorden in Achtelbewegung, welches gerade zuvor eingeführt wurde, sofort für eine Schwächung, denn der Wiedereinsatz des Tutti in Takt 43 wirkt dadurch nur vermeintlich stark. Dieser wird durch das Mittel der fast wörtlichen Wiederholung (»internal expansion«, ein Mittel der Phrasenerweiterung) dieses Taktes (T. 44 und 45) wiederum geschwächt, da eine harmonische Bewegung, die auch im Suffix schon fehlt, weiterhin ausbleibt. Eine Stabilisierung des Materials tritt erst wieder in Takt 54 ein – also 34 Takte nach Beginn dieser Exposition, und damit um einen Takt in der paarigen Metrik versetzt und außerhalb des regulären vier- bis achttaktigen periodischen Schemas –, nachdem in Takt 53 mittels eines verlängerten Auftakts auf der Dominante der bereits vorbereitete Eintritt thematischen Materials in D-Dur aufgeschoben wird. (Eine Tabelle der Unterkategorien zur Phrasenerweiterung und Phrasenüberlappung ist enthalten in Heilgendorff 1998.)

Im zweiten Teil seines Buches zeigt Rothstein anhand der persönlichen Stile der vier behandelten Komponisten und konkreter Beispiele aus ihrem Œuvre en détail auf, wie seine Methode anzuwenden ist und welche Ergebnisse sie ermöglicht. Dabei bezieht er die auf Schenkers Ansatz basierenden Techniken der Reduktion ein und komponiert einzelne Stellen nach veränderten Vorgaben (Verlängerung statt Verkürzung, harmonische Abwandlung, Stimmführung usw.) exemplarisch um. In der Einleitung dieses Teils hält er dazu fest, dass seine Bedeutung darin bestehe, »historical arguments in terms of compositional technique« zu präsentieren. Dieses Vorgehen stelle ein Korrektiv einerseits zur Musikwissenschaft dar, die musikalische Werke eher von außen betrachte, andererseits zur Musiktheorie, die dazu tendiere, musikalische Werke in einem historischen Vakuum zu betrachten (S. 123).

Rothstein konzentriert sich, ausgehend von Überlegungen zum jeweiligen Prototyp, auf Stichproben aus verschiedenen Schaffensperioden der vier Komponisten: bei Joseph Haydn auf die Sonatenhauptsatzform (Kopfsätze von Streichquartetten, z. B. op. 20 Nr. 1, op. 54 Nr. 2, op. 76 Nr. 3, und von Sinfonien, z. B. Nr. 100, 101 und 102), bei Mendelssohn Bartholdy auf die *Lieder ohne Worte*, bei Chopin auf kurze Klavierstücke (ausgewählte Nocturnes, Mazurken und Etüden) und – am breitesten aufgestellt – bei Wagner auf dessen Entwicklung als Opernkomponist von den frühen Opern zu seinen späten Musikdramen (z. B. Ouvertüre und Arie des Holländer [I. Akt] aus *Der fliegende Holländer*, Vorspiel und T. 71–108 [III. Akt] aus *Parsifal*).

Kommentar • Rothsteins in *Phrase Rhythm in Tonal Music* vorgestelltes musikanalytisches Konzept setzt sich gegenüber traditionellen Schenker'schen Ansätzen entschieden ab und nutzt diese zugleich maximal aus. Motivisch-thematische Aspekte werden dabei als integrative Bestandteile der Phrasenstrukturen zuweilen einbezogen. Die Verankerung in der Koch'schen Kompositionslehre und die Betrachtung der Beispiele im Kontext der stilistischen Entwicklung ihrer Komponisten ergänzt er durch die Perspektive potenzieller Hörerschaft, wenn er wiederholt vom »listener« und von Erfahrungen schreibt wie »delightfully shocking«, »glimpse« und »heard«. Eine weiterreichende historische Verankerung der Analysen nimmt er nur insofern vor, als er bereits vorhandene Literatur zu den musikalischen Beispielen einbezieht. Die Perspektive der neben Musikwissenschaftlern und Musiktheoretikern auch als Zielgruppe genannten »thoughtful performers and listeners« (S. VIII) wird angelegt, aber nicht ausgebaut. Das geschieht teilweise in den Folgearbeiten Rothsteins, etwa in seinem Aufsatz *Analysis and the Act of Performance* von 1995.

Literatur D. Headlam, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, in: *Journal of Musicological Research* 12, 1993, 327–346 • W. Rothstein, *Analysis and the Act of Performance*, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, hrsg. von J. Rink, Cambridge 1995, 217–240 • S. Heilgendorff, *Die Analyse des »Phrase Rhythm« von W. Rothstein. Ein amerikanisches Modell zum Verständnis tonaler Musik*, in: *Kgr.Ber. Freiburg / Br.* 1993, Bd. 2: *Freie Referate*, hrsg. von H. Danuser, T. Plebuch und A. Mertsch, Wbdn. 1998, 123–129 • D. Carson Berry, *Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research*, in: *ZGMTH* 2, 2005, 101–137, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/206.aspx>> • Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung, hrsg. von M. Eybl und E. Fink-Mennel, Wien 2006 • W. Rothstein, *Riding the Storm Clouds. Tempo, Rhythm, and Meter in Beethoven's »Tempest« Sonata*, in: *Beethoven's »Tempest« Sonata. Contexts of Analysis and Performance*, hrsg. von P. Bergé, J. d'Hoe und W. Caplin, Löwen 2009, 235–271

Simone Heilgendorff

Josef Rufer

Die Komposition mit zwölf Tönen

Lebensdaten: 1893–1985

Titel: *Die Komposition mit zwölf Tönen*

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1952

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 190, 24 S. [Beil. mit Notenbeispielen], dt.

Quellen / Drucke: Nachdrucke: Kassel 21966 [durchgesehen] • Übersetzungen: *Composition with Twelve Notes Related to One Another*, übers. von H. Searle, New York 1954 • *Teoria della composizione dodecafonica*, übers. von L. Dallapiccola, Mailand 1962 • *12 on ni yoru sakkyoku gihô*, übers. von Y. Irino, Tokyo 1957

Der gebürtige Wiener Josef Rufer kam Anfang 1919 26-jährig als Privatschüler zu Arnold Schönberg (und wohl auch zu Alban Berg), nachdem er seit 1913 von Alexander Zemlinsky in Prag unterrichtet worden war. Als Schönberg 1925 nach Ferruccio Busonis Tod dessen Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin übernahm, folgte Rufer ihm gemeinsam mit seinen Mitstudenten Roberto Gerhard und Winfried Zillig und hatte bis zu Schönbergs Zwangsbeurlaubung und Emigration 1933 die Position seines Assistenten inne. Während seiner Zeit in Wien war Rufer von Februar 1919 bis 1921 Sekretär des Vereins für musikalische Privataufführungen.

Durch Rufers biographische Konstellation als Schönberg-Schüler und als mit dem Denken der Wiener Schule auf besondere Weise Vertrauter darf seine 1952 erstmals veröffentlichte Schrift *Die Komposition mit zwölf Tönen* mit einigem Recht Authentizität in der Wiedergabe dieses Denkens beanspruchen (S. 8). Dass Rufers Argumentationsstrategie zur Einlösung dieses Programms von einem

spezifischen Interesse an breiter Durchsetzung der Schönbergschen Ideen getrieben ist und damit in ihrem objektivierenden Anspruch zwangsläufig prekär wird, steht jedoch ebenfalls außer Frage. Gleichwohl gilt seine Schrift gemeinsam mit dem von ihm zusammengestellten ersten und nahezu vollständigen Nachlassverzeichnis *Das Werk Arnold Schönbergs* (Kassel 1959) als Wegbereiter der Schönberg-Forschung.

Zum Inhalt • Rufer teilt sein »Dem Andenken Arnold Schönbergs« gewidmetes Buch in neun Kapitel ein, deren vier erste historisch orientiert sind, während die übrigen fünf kompositionstechnisch-systematische Aspekte behandeln. Die Schrift beginnt mit einer Darstellung der Zwölftonmethode zunächst »als Teil der allgemeinen Kompositionslehre« (Kap. I, S. 7–18), dann als entwicklungslogische Konsequenz des Zerfalls der Tonalität, mithin als deren Äquivalent (Kap. II, S. 19–27). Diese historische Fundierung der Methode führt Rufer fort, indem er detailliert Parallelen und »Voraussetzungen der Zwölftonkomposition in der klassischen und vorklassischen (kontrapunktischen) Musik« ausmacht (Kap. III, S. 28–47). Darüber hinaus entwickelt Rufer hier das Konzept der »Grundgestalt« (S. 33). Die Funktionsweise aller exponierten »Entwicklungs- und Formprinzipien« werden anschließend anhand einer Analyse des Kopfsatzes von Ludwig van Beethovens Klaviersonate c-Moll, op. 10 Nr. 1 demonstriert (S. 41–47). Der historische Teil schließt mit einer knappen Erläuterung der »theoretischen und musikalischen Grundlagen« (Kap. IV, S. 47–54), bevor ausführlich Schönbergs *Fünf Klavierstücke* op. 23 und die *Serenade* op. 24 (1920–1923) zur Sprache kommen, um anhand dieser Werke der sogenannten experimentellen Frühphase der Zwölftonmethode die Grundideen der Kompositionsweise darzustellen (Kap. V, S. 55–75). Mit diesen propädeutischen Darlegungen hat Rufer den Leser in die Grundprobleme der Dodekaphonie eingeführt, um nun vier umfangreiche Kapitel der Erörterung des eigentlichen Verfahrens zu widmen. Außerhalb des Haupttextes stehen drei Anhänge mit Äußerungen zeitgenössischer Komponisten zu ihrer Anwendung der Zwölftonmethode (die in der zweiten Auflage von 1966 entfallen), Schönbergs Disposition einer Vortragsfolge für einen Kompositionskurs sowie ein Gesamtverzeichnis der musikalischen und literarischen Werke Schönbergs.

Kommentar • Der angesprochene Authentizitätsanspruch durch die enge Verwobenheit des Autors mit dem musikalischen Denken der Wiener Schule und die damit verbundene (Schein-)Autorität unmittelbarer Zeugschaft bringt durch eben diese Nähe zum Geschehen einen gewissen Mangel an kritischer Distanz mit sich. Der in Schönbergs theoretischen Schriften zu erkennende

Impuls zur Apologie setzt sich auch bei Rufer als Vertreter der Schülergeneration fort, in der steten – und in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht unbegründeten – Sorge, das Denken Schönbergs erfahre im Fachdiskurs und in der öffentlichen Wahrnehmung nicht ausreichend Würdigung. Dabei geht die Motivation in diesem Fall nicht vom Komponierenden aus, der seine künstlerischen Entscheidungen vor der Kritik rechtfertigen möchte (von Rufer sind keine Kompositionen bekannt). Rufer tritt vielmehr als glühender Apolet der gleichsam abstrakten, nicht unmittelbar mit seiner Person verbundenen Sache auf. Die von ihm mit Emphase vertretene Denkfigur einer historischen Fundierung der Dodekaphonie ist in diesem Zusammenhang zentral. Nach Rufers Auffassung ergibt sich eine qualitative Kontinuität zwischen den Bedingungen der harmonischen Tonalität und denen einer Zwölftonkomposition. An die Stelle des Materialsystems Tonalität, das durch die Atomisierung der Bezüge und mit der Emanzipation der Dissonanz an Verbindlichkeit eingebüßt habe, trete nun mit der formbildenden Kraft der »zwölftonalen« (S. 26) Reihe »eine neue Form der Tonalität« (S. 102). Eine überzeugende Ausführung des Ordnungsprinzips Zwölftonreihe zu liefern, unterlässt Rufer jedoch.

Zugleich ist seine Argumentation durchzogen vom Bemühen, die Zwölftonmethode vor dem ästhetisch gewendeten Vorwurf des Konstruktivismus zu bewahren, der ein gestörtes Gleichgewicht von rationalen und irrationalen Momenten im Kompositionsprozess konstatiert. Mit Bezug auf Äußerungen Schönbergs und rekurrierend auf eigene Erfahrungen stellt Rufer fest, das Komponieren mit zwölf Tönen sei »nicht Ergebnis einer intellektuellen Spekulation, sondern des Aushörens und Erkennens einer Entwicklung; die gleichzeitig bewies, daß sehr wohl zwölftönige Einfälle unbewußt, nicht konstruiert, auf dem Wege schöpferischer Intuition erfunden werden konnten« (S. 74 f.; ähnlich zudem S. 25 f.). Die nachdrückliche Betonung dieses Aspekts spiegelt sich auch prinzipiell in seiner analytischen Herangehensweise wider. Dort legt er Wert auf Schlussfolgerungen, die aus den konkreten Gegebenheiten des musikalischen Werks selbst gezogen werden können. Es geht ihm um eine spezifische Anwendung des Verfahrens; Kanon- und Regelbildung sowie die systematische Untersuchung der Reihenstruktur sind ihm hingegen fremd (vgl. Wörner 2006, S. 288, 291).

Rufer will in seinem Buch zwei Anliegen vermitteln: Priorität in Schönbergs Denken habe stets der musikalische Einfall vor dem verwendeten Verfahren, das vielmehr den Gesetzmäßigkeiten des Materials der individuellen Reihe flexibel anzupassen sei (vgl. etwa S. 76); diese Ordnungsdynamik folge zudem einem explizit thematisch geprägten Denken – eine wiederum apoletische Argu-

mentation. Die hier skizzenhaft dargestellten Punkte und Rufers Entscheidung, sich auf deskriptive Analysen von Werken Schönbergs zu beschränken, führen in der Forschung zu weitgehender Einigkeit, dass sein Text von primär historischem Interesse ist.

Literatur W. Reich, Rufer, Josef. Die Komposition mit zwölf Tönen, in: *Universitas* 23, 1968, 425–426 • R. Stephan, Zum Terminus »Grundgestalt«, in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, Kgr.Ber. Freiburg/Br. 1972, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Stg. 1974, 69–82 • G. Borio, Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer, in: *Autorschaft als historische Konstruktion*. Arnold Schönberg. Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten, hrsg. von A. Meyer und U. Scheideler, Stg. 2001, 287–321 • F. Wörner, Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer), in: *Schachzüge Arnold Schönbergs. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen*. Kgr.Ber. Wien 2004, hrsg. von C. Meyer, Wien 2006, 274–292

Jo Wilhelm Siebert

Galeazzo Sabbatini

Regola facile

Lebensdaten: 1597–1662

Titel: Regola facile, e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, Manacordo, ò altro Simile Stromento. Composta da Galeazzo Sabbatini. Dalla quale in questa Prima Parte ciascuno da se stesso potrà imparare da i primi principij quello che sarà necessario per simil' effetto (Leichte und kurze Anweisung zum Spielen über dem Basso continuo auf der Orgel, dem Cembalo oder einem anderen derartigen Instrument. Verfasst von Galeazzo Sabbatini. Woraus jeder in diesem ersten Teil im Selbststudium all das von den ersten Elementen an erlernen kann, was für ein entsprechendes Ergebnis erforderlich ist)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1628

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 30 S., 1 Taf., ital.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Venedig ²1644 • Rom ³1669 • Übersetzung: F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, Oxford 1931, 110–126 [kommentierte Paraphrase] • Digitalisat: IMSLP

Sabbatinis knapper Text lehrt in 20 Kapiteln, wie über unbefizferten Bässen Konsonanzen zu ergänzen sind. Dabei soll die linke Hand bis zu drei Tasten greifen, während der rechten Hand nur eine ergänzende Funktion zukommt. Eine vom Autor (S. 3 f.) angekündigte, nicht erhaltene »Seconda Parte« sollte das Spielen nach Bezifferung sowie in verschiedenen Tonarten und Schlüsseln lehren. Neben Sabbatinis Generalbassregeln stehen ohne Quer- verweise zur *Regola facile* einige hier nicht behandelte Zeugnisse, in denen Sabbatini als anerkannter Autor im

Umkreis vieltöniger Tasteninstrumente und Propagator bestimmter Temperierungen erscheint (Erwähnung in Kirchers *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. 1, S. 460 f.; Briefe; der Plan zu einem theoretischen Werk *Scintille armoniche*, dazu Barbieri 1986). Die scheinbare Kargheit seiner *Regola* sollte daher nicht mit Dilettantismus verwechselt werden.

Zum Inhalt • Eine der *Regola facile* beigelegte Tafel zeigt eine Tastatur und zugleich die Notation der den Tasten zukommenden Töne in verschiedenen Schlüsseln. Das Instrument besitzt eine kurze Oktav in der Tiefe (von C bis H nur diatonisch) und danach die gewohnte Anordnung von c bis f³. Die Region der linken Hand wird aufsteigend in fünf »divisioni« eingeteilt (C-D-E-F, G-A-H-c-d, e-f-g, a-h, c¹-d¹); die schwarzen Tasten bleiben weitgehend unberücksichtigt. Die folgenden Kapitel 5–12 nehmen diese Einteilung auf und bieten auf- und absteigende Basslinien sowie Sprungpassagen mit den Ziffern 8, 5, 3, 1 (oder »tasto solo«), gelegentlich auch 6, die für die zugehörigen Intervalle stehen und nicht Teil der Aufgabe, sondern bereits deren Lösung darstellen. Die linke Hand, die im Zentrum der Lehre steht, soll außer in den unteren »divisioni« zunächst zwei Tasten greifen (später auch drei), in der Höhe allenfalls zwei, oft aber nur eine. Der recht tiefe Ton h¹ bildet die Obergrenze der rechten Hand, wodurch sich erneut deren dienende und beschränkte Funktion zeigt.

Bereits die Angabe eines der genannten Intervalle genügt, um bei konsonantem Satz eine Klangfolge in Terzquint- und gelegentlich Terzsextstrukturen zu implizieren. Dabei haben nur die Tonstufen H-mi (nicht aber E-mi) und die durch Kreuz erhöhten Töne die Terz, Sext und Oktav zur Begleitung (»per accompagnamento«), während alle anderen Bassnoten mit Terz, Quint und Oktav zu begleiten sind (S. 9). Vierstimmige Klänge werden nicht als Einheiten, sondern als Resultate von Tonadditionen thematisiert.

Die Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen ist kein primäres Ziel der Lehre; anfangs werden sie aus didaktischen Gründen geradezu eingeübt. Später ergibt sich jedoch ein kontrapunktisch besserer Satz als Konsequenz aus der Abwechslung von »ausgefüllten« (»piene«) und »leeren« (»votte«) Konsonanzen in der linken Hand in Verbindung mit der beiläufig ausgesprochenen Empfehlung der Gegenbewegung der Hände (»Del modo di sonar osservato«, Kap. 14, S. 21, vgl. das ausgesetzte Beispiel nebst Kommentar bei Arnold 1931, S. 121). Die Oktav in der linken Hand wird durch die Quint, die Quint durch die Terz ausgefüllt; im übertragenen Sinn (»impropriamente«) werden auch Intervallergänzungen durch die rechte Hand als »consonanze piene« bezeichnet. Erwähnenswert sind schließlich die Bemerkungen über die Notwendigkeit der

großen Terz über einer Bassnote, auf die ein Quartsprung aufwärts oder ein Quintfall folgt (»salto di cadenza«, Kap. 17, S. 26) sowie über die Behandlung von kleinen Notenwerten (Unterscheidung von »semi minime buone« und »cattive«, Kap. 20, S. 29 f.) im Bass im Hinblick auf den Zeitpunkt der Griffe.

Kommentar • Sabbatini lehrt Generalbass als Technik der Verbindung additiv entstehender Griffe, nicht als Erzeugung eines Satzes nach Kompositionsregeln. Viertönigkeit ist eine Möglichkeit, aber kein permanentes Regulativ des Satzes. Die Lehre verhält sich demnach propädeutisch zu den Begriffen einer Akkordfolge wie auch eines in Stimmen gefassten Satzes. De facto stellt Sabbatini's *Regola facile* einen neuartigen (vgl. S. 5) Versuch dar, die Klangfolgen eines Stückes aus dem unbezifferten Bassverlauf zu rekonstruieren. Die Reichweite der beschriebenen Spielpraxis kann mangels anderer Zeugnisse nicht beurteilt werden; der zweifache Nachdruck des Textes verweist freilich auf den Mangel wie den Bedarf an Schriften zum Generalbassspiel im 17. Jahrhundert.

Literatur F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, Oxd. 1931 • P. Barbieri, *Cembali enarmonici e organi negli scritti di Kircher. Con documenti inediti su Galeazzo Sabbatini*, in: *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, hrsg. von M. Casciato, M. G. Ianniello und M. Vitale, Vdg. 1986, 111–128 (mit Abb. 9–14) • D. Damschroder, *Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide*, Stuyvesant 1990 • G. Morche, *Art. Sabbatini, Galeazzo*, in: *MGG2P 14* (2005), 745f.

Wolfgang Horn

Felix Salzer

Structural Hearing / Strukturelles Hören

Lebensdaten: 1904–1986

Titel: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music / Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*

Erscheinungsort und -jahr: New York 1952

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIX, 283 S. (Bd. 1), XVI, 349 S. (Bd. 2), engl.

Quellen / Drucke: Nachdrucke: N.Y. 1962 • N.Y. 1982 [in einem Bd.] • Übersetzung: *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, 2 Bde., übs. und bearb. von H. Wolf und F. Salzer, Wilhelmshaven 1960

Das 1952 erschienene Lehrbuch des in Nordamerika wirkungsmächtigen Schenker-Schülers Felix Salzer bemüht sich um eine systematische und pädagogisch aufbereitete Darstellung der tonalen Strukturvorstellungen Heinrich Schenkers, die dieser v. a. in seiner postum veröffentlichten Schrift *Der freie Satz* (Wien 1935) niedergelegt hatte. Salzer

vernetzt das Wissen der musiktheoretischen Teildisziplinen zu einer umfassenden Strukturtheorie tonaler Musik, die ihre Rezipienten zum strukturellen Hören anleiten soll. Unter strukturellem Hören wird dabei die Hörkompetenz verstanden, ein musikalisches Werk nicht als Folge isolierter Klangereignisse wahrzunehmen, sondern als organisch gefügten Zusammenhang, in dem wechselseitige Beziehungen zwischen musikalischen Details und ihnen übergeordneten Gerüststrukturen herrschen.

Zum Inhalt • Neben einem Textband (Bd. 1) umfasst *Structural Hearing* auch einen Notenband (Bd. 2) mit Beispielen aus der Kompositionsgeschichte des 12. bis 20. Jahrhunderts sowie Stimmführungsdiagrammen, die deren strukturelle Verhältnisse erläutern. Der Textband gliedert sich in drei Teile: Einer knappen Einführung in grundlegende Begriffe (TI. I) folgt unter dem Titel »The Pedagogic and Systematic Approach to Structural Hearing« das eigentliche Hauptstück (TI. II). Ein kurzer Epilog (TI. III) skizziert v. a. die historische Entwicklung der in Teil II erläuterten Strukturprinzipien. Die folgende Darstellung konzentriert sich auf Teil II.

Nachdem in Kapitel II.1 (»The Scope of Elementary Theory«) erforderliche Vorkenntnisse benannt wurden, wendet sich Kapitel II.2 (»Musical Direction as an Organizing Force«) einer ästhetischen Grundansicht Salzers zu: der Vorstellung von Musik als »zielstrebender Bewegung« (S. 35 f. und zuvor S. 10 f.). Ausgang und Ziel dieser Bewegung spannen zusammen mit dazwischenliegenden Wegpunkten ein »strukturelles Gerüst« auf. Im Hinblick auf dieses Gerüst tragen die verschiedenen Klänge des Ablaufs unterschiedliche Funktionen. Einige dienen als strukturelle Gerüstklänge, andere dagegen als Prolongationen, die entweder den Geltungsbereich eines Gerüstklanges verlängern (»Akkordprolongation« oder »Auskomponierung eines Klanges«) oder aber zwischen Gerüstklängen vermitteln (»Prolongation einer Fortschreitung«, S. 14 f.). In der wechselseitigen Beziehung von Gerüststruktur und Prolongation sieht Salzer den organischen Zusammenhang einer tonalen Komposition begründet.

In Kapitel II.3 (»The Contrapuntal Concept«) erläutert Salzer Grundlagen des Kontrapunkts. Wie vor ihm schon Schenker wählt auch Salzer als methodisches Fundament die Gattungslehre nach Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725). Ziel der kontrapunktischen Übungen im zwei- und dreistimmigen Satz ist die Entwicklung eines Gespürs »für musikalische Richtung und für die zahllosen Klänge und ihre Fortschreitungen, die aus der Stimmbewegung resultieren« (S. 45). Der letztgenannte Aspekt spielt dabei auf die grundlegende Einsicht Schenkers an, dass Zusammenklänge in einem tonalen Werk harmonischen wie auch kontrapunktischen Ursprungs sein können.

Kapitel II.4 (»The Harmonic Concept«) wendet sich dem vertikalen Denken der Harmonielehre zu. Zu den im eigentlichen Sinn harmonischen Progressionen werden die Stufenfolge I-V-I sowie ihre Erweiterungen I-III-V-I, I-II-V-I, I-IV-V-I und auch I-VI-V-I gezählt (S. 76 f.). Harmonische Bedeutung trägt ein Klang immer dann, wenn er einer dieser Folgen zugehört.

Nach gesonderter Betrachtung von Kontrapunkt und Harmonik widmet sich Kapitel II.5 (»Structure and Prolongation I«) den Möglichkeiten ihrer Interaktion. Ausgehend davon, dass eine harmonische Folge das Gerüst für einen Werkausschnitt stellt, werden unterschiedliche Entstehungssituationen kontrapunktischer Klänge diskutiert. Als Formen von »Akkordprolongation« wird zwischen der melodischen »Umspielung eines Akkordes« und der »Bewegung innerhalb eines Akkordes« im Sinne einer Klangbrechung unterschieden (S. 95). Als grundlegende Stimmführungstechniken werden die Bewegung in oder aus einer Mittelstimme, die Höherlegung einer Mittelstimme sowie der Registerwechsel einzelner Töne behandelt.

Wurde bislang nur zwischen harmonisch-strukturellen und kontrapunktisch-prolongierenden Klängen unterschieden, so werden in Kapitel II.6 (»Structure and Prolongation II«) auch harmonisch-prolongierende und kontrapunktisch-strukturelle Funktionsweisen vorgeführt. Harmonisch-prolongierende Bedeutung tragen Klänge immer dann, wenn sie einer harmonischen Progression zugehören, die ihrerseits der Auskomponierung eines Klangs höherer Ordnung dient (S. 124), kontrapunktisch-strukturelle Bedeutung hingegen dann, wenn Klänge kontrapunktischen Ursprungs Haupttöne der strukturellen Oberstimme stützen (S. 134). Sofern über die strukturelle oder prolongierende Funktion eines Klangs nicht eindeutig entschieden werden kann, spricht Salzer von einer »Doppelfunktion« (S. 136). Erstmals werden in Kapitel II.6 auch chromatische Satzphänomene erörtert. Schenkers Begriff der Mischung wird als Entlehnung eines Klangs aus dem gegen geschlechtlichen Dur- oder Moll-System rezipiert, wobei Salzer für die Erklärung entlegenerer Klangbeziehungen auch von einer »Doppelmischung« spricht (S. 150). Als Vorbereitung auf die Analyse größerer Zusammenhänge schließt das Kapitel mit grundsätzlichen Überlegungen zur tonalen Architektur. Was bei isolierter Betrachtung eines Ausschnitts zunächst als strukturelles Gerüst erscheinen mag, erweist sich in größerem Zusammenhang als Prolongation einer Struktur höherer Ordnung.

Kapitel II.7 (»Structure and Prolongation III«) setzt einen analytischen Schwerpunkt auf Werken des 20. Jahrhunderts. Als herausragende Neuerung bilden jetzt anstelle harmonischer Gerüste kontrapunktische Strukturen

(zumeist melodische Umspielungen eines Zentralklangs) das strukturelle Gerüst.

Kapitel II.8 (»The Concept of Tonality«) wendet sich schließlich der Analyse ganzer Satzverläufe zu. Anhand stilistisch stark divergierender Werke wird die Vielfalt an möglichen strukturellen Gerüsten demonstriert: »Tonaler Zusammenhang in Bezug auf ein vollständiges Werk kann somit auf drei Arten ausgedrückt werden: durch kontrapunktische, durch harmonische Struktur oder mittels einer Vereinigung beider« (S. 185). Den detaillierten Analysen folgen grundsätzliche Überlegungen zur musikalischen Form. In erster Annäherung unterscheidet Salzer die Begriffe »Form« und »thematisch-rhythmische Gliederung« (»design«): Form wird als »die architektonische Organisation oder Gliederung der Struktur« (S. 186) definiert, »design« als »die Bildung und Organisation des motivischen, thematischen und somit rhythmischen Materials der Komposition, durch welche die Funktionen der Form und die der Struktur und Prolongation klar gemacht werden« (S. 186; engl.: S. 224). Weitergehend wird zwischen der »äußeren Form«, d. h. der oberflächlichen Erscheinung des Werkganzen, und der »inneren Form«, d. h. der hierarchisch abgestuften inneren Architektur, unterschieden. Anhand der Bestimmung des Verhältnisses zwischen zugrunde liegendem Gerüst und äußerer Form entwickelt Salzer in Anlehnung an Schenkers Formkapitel aus *Der freie Satz* eine Typologie musikalischer Formen. Den Ausgangspunkt bildet die grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer »Strukturform« und einer »Prolongationsform«: In einer Strukturform entsteht äußerliche Mehrteiligkeit durch entsprechende Partitionierung des Gerüsts, in einer Prolongationsform dagegen nicht durch Partitionierung des Gerüsts selbst, sondern der an ihm angreifenden Prolongationen (S. 188). Eine äußerlich ungeteilte Form ist somit per Definition eine Strukturform. Unterschiedliche Ableitungswege existieren bereits im Fall einer äußeren Zweiteiligkeit. Als Strukturform kann sie entstehen »durch eine veränderte Wiederholung der Struktur, durch die Teilung der Struktur oder durch die [Schenker'sche] Technik der Unterbrechung« (S. 197), als Prolongationsform dagegen »durch einen Vorgang [...], der eine Prolongation mit Hilfe der thematisch-rhythmischen Gliederung als einen Formteil gestaltet« (S. 201). Noch komplizierter verhält es sich im Fall einer äußeren Dreiteiligkeit. Sie kann aus einer bereits zweigeteilten Struktur durch weitere Prolongation hervorgehen, aber auch als unabhängige genuine Form bestehen. Mit Blick auf die Musik des 20. Jahrhunderts zeigt Salzer auch den Fall einer dreiteiligen Prolongationsform, die anstelle eines harmonischen Gerüsts auf einem kontrapunktischen basiert. Kapitel II.8 schließt mit einer Diskussion von Werken, deren Formanalyse Probleme aufwirft.

Kommentar • Dass *Structural Hearing* in den 1950er- und 1960er-Jahren in Nordamerika zur meistrezipierten Einführung in Schenkers Strukturtheorie avancieren konnte, hatte über Salzers hohe akademische Reputation hinaus auch mit dem Fehlen englischer Übersetzungen von Schenkers Schriften zu tun – Ernst Osters bis heute immer noch als Referenz geltende Übersetzung von *Der freie Satz* erschien erst 1979 (New York). Im Zuge der Systematisierung, Pädagogisierung und auch Entdogmatisierung von Schenkers Theorie nahm Salzer jedoch tiefgreifende Änderungen an ihr vor. Um die Relevanz v. a. der Idee von Klangprolongation auch an Werken zeigen zu können, die außerhalb der von Schenker betrachteten Zeitspanne lagen, musste Salzer Schenkers restriktive Theorie von Urlinie und Ursatz zugunsten einer breiteren Basis an möglichen Gerüsten höchster Ordnung relativieren. Trotz nicht geringer Einwände, die gegen Salzers Eingriffe erhoben wurden, prägten einige seiner Gedanken nachhaltig den Diskurs um Schenkers Strukturtheorie. Zu nennen sind v. a. die Idee der »kontrapunktischen Prolongation dissonanter Klänge« (S. 161), aber auch seine Überlegungen zum Verhältnis von »innerer« und »äußerer Form«.

Literatur H. Schenker, *Der freie Satz*, Wien 1935 [Edition: hrsg. und bearb. von O. Jonas, Wien 1956] • C. Schachter, Felix Salzer (1904–1986), in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, hrsg. von M. Eybl und E. Fink-Mennel, Wien 2006, 105–111 • J. Koslovsky, *From Sinn und Wesen to Structural Hearing: The Development of Felix Salzer's Ideas in Interwar Vienna and their Transmission in Postwar United States*, Diss. Univ. of Rochester 2009

Patrick Boenke

Joseph Sauveur

Principes d'acoustique et de musique

Lebensdaten: 1653–1716

Titel: *Principes d'acoustique et de musique, ou Système general des intervalles des sons, et de son application à tous les Systèmes et à tous les Instruments de Musique* (Prinzipien der Akustik und der Musik, oder Allgemeines System der Intervalle der Töne und über seine Anwendung auf alle Systeme und alle musikalischen Instrumente)

Erscheinungsort und -jahr: Paris 1701

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 70 S. und 3 Taf., frz.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Genf 1973 • Edition: *Système general des intervalles des sons, et de son application à tous les systèmes et à tous les Instruments de musique*, in: Joseph Sauveur, *Collected Writings on Musical Acoustics*, hrsg. von R. Rasch, Utrecht 1984, 99–166

Im 17. Jahrhundert beschäftigten sich viele Studien – u. a. von René Descartes, Marin Mersenne, Galileo Galilei,

Claude Perrault, Robert Hooke – mit den physikalischen Gegebenheiten des Klanges. Daher kann man Joseph Sauveur nicht als Schöpfer der Disziplin der Akustik bezeichnen, wohl aber als Erfinder des Terminus »Akustik«. Alle frühen Forschungsansätze zeichnen sich durch zwei Gesichtspunkte aus: ein auf Experimente – und weniger auf theoretische Betrachtungen – gestütztes empirisches Vorgehen sowie eine stetige Fokussierung auf den musikalischen Klang.

Sauveurs Interesse galt v. a. der angewandten Mathematik: Wahrscheinlichkeitsregeln von Spielen, Herstellung von Wasserfontänen, Verteidigungstechniken, Seekarten, Gewichte und Maße, Chronologie, magische Quadrate usw. Aufgrund seines wenig ausgeprägten musikalischen Gehörs (vgl. le Bouyer de Fontenelle 1716, S. 85) hatte er sich zunächst mit Étienne Loulié für gemeinsame Forschungen auf dem Gebiet der Musik zusammengetan. Loulié vertrat jedoch bald die Ansicht, dass sich die erzielten Ergebnisse zu sehr in für die Musikpraxis unerhebliche Details und Komplexitäten verstrickten, weshalb die Forscher sich schließlich trennten. Die *Principes d'acoustique et de musique* spiegeln gewissermaßen zugleich die gemeinsamen Bestrebungen beider Forscher und mutmaßlich ebenfalls einen gewissen Konkurrenzneid zwischen ihnen wider. Das Augenmerk dieses Werkes ist stets auf die musikalische Akustik gerichtet. Da aber das Feld der Musik vom wissenschaftlichen Standpunkt aus für Sauveur weniger entscheidend gewesen sein mag als jenes der Mathematik, stellt die Schrift einen Wendepunkt in Richtung eines stärker theoretisch geprägten Ansatzes dar.

Der wichtigste Beitrag Sauveurs liegt in der Beschreibung der Obertöne, ausgehend von einer differenzierteren Erforschung der Saitenschwingungen als die bislang vorgenommenen Untersuchungen. Ebenfalls stellt Sauveur ein logarithmisches System zur genauen Messung der Intervalle zur Verfügung, wobei die Oktave in 301 gleiche Intervalle unterteilt wird. Die Anwendung dieser Unterteilung auf orientalische Systeme hat zu der Auffassung beigetragen, dass Sauveur ebenfalls der Schöpfer der Ethnomusikologie sei. Zuletzt unternimmt er eine Betrachtung über die Messung von absoluten Tonhöhen, ausgehend von einem »Referenzton« von 100 Vibrationen in der Sekunde.

Zum Inhalt • Sauveur gelangt zu der Erkenntnis, dass es »eine der Musik übergeordnete als Akustik zu bezeichnende Wissenschaft [gibt], die als Gegenstand den Klang im Allgemeinen hat, im Gegensatz zur Musik, die sich auf den Klang, soweit er dem Gehör angenehm ist, begrenzt« (»une science superieure à la Musique, qu'il a] appelée Acoustique, qui a pour objet le Son en general, au lieu que la Musique a pour objet le Son entant qu'il est agreable à l'ouïe«, S. 1). Von diesem Standpunkt ausgehend wird der

Versuch unternommen, ein Messverfahren einzurichten, das bis zu den kleinsten Intervallen hin anwendbar ist. Darüber hinaus soll allen Tönen ein Name verliehen werden. Bezugnehmend auf einen ersten Akustiktraktat von 1697 (dessen Manuskript in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird, Ms. N.a. 4674) erklärt Sauveur, dass seine Schrift der Bestimmung eines auf 100 Schwingungen in der Sekunde festgelegten Referenztones sowie dem Ergebnis erster Überlegungen über Obertöne und über das Phänomen der Resonanz usw. gewidmet sei. Aus den Ausführungen geht hervor, dass sich an dieses Werk ein vollständiger, jedoch nicht mehr publizierter, Akustiktraktat hätte anschließen sollen. Nach dieser Einleitung gliedert sich das Werk in zwölf Sektionen.

Sektion I »Du Raport des Sons, et des Intervalles« (»Vom Verhältnis der Töne und der Intervalle«) beschreibt zunächst die Frequenzverhältnisse, die den diatonischen Intervallen des »gebräuchlichsten Systems« entsprechen: Es handelt sich um das später als »zarlinsches System« oder »reines System« (*«système juste»*) bezeichnete System. Dessen »Elemente« (die Elementarintervalle) sind der große Ganzton (9:8), der kleine Ganzton (10:9) und der große diatonische Halbton (16:15), die den Ausgangspunkt für die Zusammensetzung aller anderen Intervalle bilden. Aus ihnen lässt sich zusätzlich der kleine chromatische Ganzton (Unterschied zwischen dem kleinen Ganzton und dem großen diatonischen Halbton) und das Komma (Unterschied zwischen dem großen und dem kleinen Ganzton) ableiten. Diese Intervalle und Bezeichnungen erweisen sich jedoch als ungenügend nach Auffassung Sauveurs, der es für notwendig hält, »ein gemeinsames Maß zu finden [...] in einer, für die Praxis der Akustik ausreichenden Genauigkeit« (*«trouver une commune mesure [...] dans une précision suffisante pour la pratique de l'Acoustique»*, S. 9). Sauveur skizziert kurz das von ihm entworfene System, in welchem die Oktave in 43 gleiche Intervalle, die »mérides«, geteilt wird, die wiederum in sieben »heptamérides« gegliedert sind (ebd.). Die Oktave wird also in 301 Einheiten (Heptameriden) eingeteilt. Diese Zahl geht offensichtlich auf den dekadischen Logarithmus von 2 zurück, der 0,301 entspricht (eine Heptameride entspricht somit dem Logarithmus zur Basis 10 000 von 2, d. h. ca. $\frac{1}{4}$ eines Halbtons). Die Einteilung in 43 Meriden ist durch den Wunsch gerechtfertigt, über handlichere Einheiten zu verfügen, und durch die Tatsache, dass 301 nur durch 43 (und durch 7) teilbar ist.

Sektionen II und III kommentieren die zwei Teile der Tafel I am Ende des ersten Bandes. Diese Tafel gibt in Meriden und Heptameriden zum einen die unter Sektion I beschriebenen Intervalle wieder – die diatonischen Intervalle ergänzt durch den kleinen chromatischen Ganzton

und das Komma –, zum anderen veranschaulicht sie die Werte des »Système général« – die in 301 gleiche Intervalle (Heptameriden) unterteilte Oktave. Die Tafel schlägt ebenfalls einen Namen und eine spezifische Notation für jede Stufe des Systems vor: die *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut* (*c, d, e, f, g, a, h, c*) entsprechenden Stufen werden z. B. »PA, RA, GA, SO, BO, LO, DO, PA« genannt; die anderen Stufen werden mit anderen Vokalen oder zusätzlichen Buchstaben notiert. Die Notation benutzt verschiedene Notenformen, die eventuell durch einen, zwei oder drei Punkte ergänzt werden, um die Hoch- oder Tiefalterierung um eine, zwei oder drei Heptameriden gegenüber dem Wert der Meride zu kennzeichnen.

Die Sektionen IV bis VI sind dem »Echometre« gewidmet, einem für die Messung von Intervallen skalierten Lineal, das zu Beginn von Tafel II dargestellt ist. Sauveur beschreibt zunächst Loulié's Chronometer – ein Pendel von 3 Pariser Fuß $8\frac{1}{2}$ Linien (99,4 cm; auf 3 Fuß, 97,5 cm abgerundet), im Sekundentakt schlagend und in 36 gleiche Teile von jeweils einem »Universalzoll« graduert –, dann seinen eigenen Chronometer, dessen Unterteilungen jeweils einer Tertie ($\frac{1}{60}$ Sekunden) entsprechen, und zuletzt ein in gleichen Intervallen (Meriden und Heptameriden) graduiertes Monochord.

Der Vergleich des Monochords mit dem Chronometer veranschaulicht, dass, um eine Teilung in gleichen Dauern oder Intervallen zu erreichen, eine logarithmische Teilung der Saite erforderlich ist. Aber der Chronometer ist ebenfalls von Nutzen für die Bestimmung des »Referenztones« von 3 Fuß Länge, unterteilt in 100 Einheiten, d. h. in Hundertstelsekunden. Die absolute Höhe eines Tones wird gemessen, indem dieser mit einer Note des Monochords im Einklang gestimmt wird. Diese Note kann dann wiederum mit dem »Referenzton« verglichen werden. Sauveur gibt danach detaillierte Anweisungen zu den Berechnungen, um das Monochord im Einklang zu stimmen mit dem diatonischen System, mit dem Generalsystem in 301 Heptameriden, mit einer Cembalotemperierung, mit einem System bestehend aus 55 Kommata in der Oktave, mit dem »System der Griechen«, mit dem »System der Orientaler«, gefolgt von den Türken, Persern, gemäß dem arabischen Autor des Buches *Edouar*, und mit dem »temperierten System der Orientaler« (S. 30), das die Oktave in 17 Einheiten teilt.

Die Sektionen VII und VIII liefern ein ziemlich wenig überzeugendes Plädoyer für den Gebrauch der Notennamen (»PA, RA, GA, SO, BO, LO, DO, PA«) und der Notation des »Generalsystems«. Diese sollen auf der einen Seite die quadratische Notation des gregorianischen Gesangs ersetzen und auf der anderen Seite die Notation der diatonischen und chromatischen Musik. Die

Exemple pour la Musique en 3. manieres — pris d'Ayç Acte I. Scene II.

The image shows a musical score example titled "Exemple pour la Musique en 3. manieres — pris d'Ayç Acte I. Scene II." It consists of three staves, each representing a different way of writing music. The first staff is labeled "Premiere Maniere" and shows a melody with lyrics "Allons, Allons, ac-cou-rez tous, Allons, Al-lons, ac-cou-rez". The second staff is labeled "Seconde Maniere" and shows a melody with lyrics "Al-lons, Allons, ac-cou-rez tous, ac-cou-rez" and "tous, Cy-belle va des-cen-dre. Allons, Allons, ac-cou-rez tous, Allons, Al-lons, Al-lons, ac-cou-rez". The third staff is labeled "Troisieme Maniere" and shows a melody with lyrics "lons, ac-cou-rez tous, Cy-belle va des-cen-dre" and "tous, ac-cou-rez tous, Cy-belle va des-cen-dre". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and notes.

Abb. 1: J. Sauveur, Tafel II (Ausschnitt) mit drei Arten der Darstellung eines zweistimmigen Satzes, *Principes d'acoustique et de musique*, Anhang

Tafel II (vgl. Abb. 1) liefert einige Beispiele dieser alternativen Notation.

Sektion IX, vielleicht die interessanteste Sektion, behandelt die Obertöne. Sauveurs Beschreibungen erstrecken sich bis zum 32. Oberton und geben die Werte dieser Obertöne in Heptameriden innerhalb des Oktavraumes an. Sauveur zeigt, wie durch die Teilung einer Saite durch einen leichten Fingeraufsatz am Ende einer ihrer aliquoten Teile (Teilungspunkte 1:2, 1:3, 1:4 usw.) diese Saite gezwungen wird, in mehreren »Wellen« in ihrer Länge zu schwingen. Er bezeichnet die Enden dieser Wellen als Knoten und ihre Mitten als Bäuche, Termini, die sich seitdem in der Akustik durchgesetzt haben. Daraufhin beschreibt er das Phänomen der Obertöne durch das Mitschwingen einer benachbarten Saite durch Resonanz.

Sauveur geht in der Sektion X auf einige Besonderheiten des Trumscheits ein und behandelt im Anschluss Blasinstrumente, die – wie die Trompete – ausschließlich Obertöne produzieren.

Sektion XI ist der Frage der »Intervalles reciproques« (»reziproken Intervalle«) gewidmet. Es handelt sich zunächst darum, die Entfernung zweier Töne ausgehend von ihrem Verhältnis zu einem dritten, dem »Referenzton«, zu bestimmen. Dieser Ansatz erscheint als trivial, aber Sauveur ist offenbar der Auffassung, dass der beste Ton »als Grundton oder als Finalis eines Gesangs oder einer Melodie« bestimmt werden könne (S.9). Anders ausgedrückt, scheint es darum zu gehen, die Tonika nach akustischen Kriterien zu ermitteln.

Sektion XII beschreibt schließlich die Bestimmung des »Referenztones« durch Messungen, die alle darauf abzielen, diesen Ton mit den Oszillationen des in Hundertstel-sekunden skalierten Pendels zu vergleichen. Die Berechnung des Intervalls zwischen diesem »Referenzton« und einem jeglichen Ton ermöglicht es sodann, die »absolute Tonhöhe« zu bestimmen.

Kommentar • Die von Sauveur eingeführten Neuerungen in der Beschreibung der Klangphänomene sind gewichtig und bedeutsam. Die Messung in Heptameriden entspricht dem dekadischen Logarithmus des Intervallverhältnisses multipliziert mit 1000 (s. o.); sie ist seit dem 19. Jahrhundert besser als System der »Savarts« bekannt. Die Teilung in 43 Meriden zielte darauf ab, handlichere Einheiten zu liefern, obgleich ihr praktischer Nutzen nicht eindeutig ist; daher hat sie nicht überlebt. Die Anwendung dieser Messhilfsmittel für nichteuropäische Systeme hat den Weg für ethnomusikwissenschaftliche Forschungen gebahnt. Ebenfalls hat die Beschreibung der Obertöne eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Theorien Rameaus gespielt. Aber Sauveur irrt sich, wenn er denkt, dass die logarithmische Berechnung der Intervalle ebenfalls eine Hilfe für die Bestimmung von absoluten Tonhöhen liefern kann: Es handelt sich dabei um zwei voneinander abhängige Fragen, und die exakte Messung der Frequenzen bleibt zu seiner Zeit ein ungelöstes Problem.

Literatur B. le Bouyer de Fontenelle, Éloge de M. Sauveur, in: *Histoire de l'Académie royale des sciences*, P. 1716, 79–87 • L. Auger, *Les Apports de J. Sauveur (1653–1716) à la création*

de l'Acoustique, in: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 1/4, 1948, 323–336 • J. Handschin, *Der Toncharakter*, Z. 1948 • R. Semmens, *An Early Eighteenth-Century Discussion of Musical Acoustics* by Étienne Loulié, in: *Canadian University Music Review* 2, 1981, 177–206

Nicolas Meeüs

Carl Schachter

Rhythm and Linear Analysis

Lebensdaten: geb. 1932

Titel: *Rhythm and Linear Analysis*: [1] A Preliminary Study; [2] *Durational Reduction*; [3] *Aspects of Meter*

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: [1] *The Music Forum* 4, 1976, 281–334; [2] *The Music Forum* 5, 1980, 197–232; [3] *The Music Forum* 6, 1987, 1–59

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatzserie, 54, 36 und 60 S., engl.

Quellen/Drucke: Nachdruck von [2] in: *The Garland Library of the History of Western Music*, Bd. 14: *Approaches to Tonal Analysis*, hrsg. von E. Rosand, New York 1985, 223–258 • Neudruck der kompletten Artikelserie in: *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, hrsg. von J. N. Straus, Oxford 1999, 17–53, 54–78 und 79–117

Carl Schachters Verbindung zu Heinrich Schenker verlief über dessen Schüler Felix Salzer. Er studierte bei Salzer am Mannes College, wo er später auch selber lehrte (seit 1956). Er unterrichtete ferner am Queens College, an der CUNY Graduate School (1972–1996) und der Julliard School of Music (seit 1998). In gewisser Weise ist Schachter dem Denken Schenkers stärker verpflichtet als sein Lehrer, denn im Gegensatz zu Salzer, der die Anwendung Schenker'scher Analyse auf ein Repertoire auszudehnen suchte, das über Barock, Klassik und Romantik hinausging, hielt sich Schachter an Schenkers Beschränkung auf die Zeit zwischen Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms. Es überrascht daher nicht weiter, dass sich seine drei Essays über Rhythmus mit der Musik von Bach, Domenico Scarlatti, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann beschäftigen, wobei sich auch kurze Verweise auf Georges Bizet, Giuseppe Verdi und Ferruccio Busoni finden.

Die über einen Zeitraum von elf Jahren (1976, 1980, 1987) publizierten Essays sind von bemerkenswerter gedanklicher Konsistenz. Die Tatsache, dass sie erstmals in fortlaufenden Ausgaben der Fachzeitschrift *The Music Forum* veröffentlicht wurden, lässt vermuten, dass sie in einem Guss konzipiert wurden und der große zeitliche Abstand ihrer Veröffentlichung auf verlagsbedingte Verzögerungen zurückzuführen ist.

Zum Inhalt • In seinem ersten Essay schuf Schachter die Grundlagen für eine Methode (und nicht so sehr eine

»Theorie«) zur Analyse von Rhythmus aus einer Schenker'schen Perspektive. Dabei verfolgte er dreierlei Ziele: 1. Schenkers scheinbares Desinteresse für Rhythmus zu erklären und sich mit dessen Kritikern auseinanderzusetzen, die die Vorzüge eines Systems hinterfragten, in dem Stimmführung und tonale Organisation weitgehend vom Rhythmus abgekoppelt wurden; 2. einen Überblick über andere im 20. Jahrhundert unternommene Versuche zur Entwicklung einer Rhythmustheorie zu geben (dazu geht er ausführlich auf Edward T. Cone, Grosvenor Cooper und Leonard B. Meyer sowie Arthur Komar ein und am Rande auf Wallace Berry, Jan LaRue, Charles Rosen, Roy Travis, Peter Westergaard und Viktor Zuckerkandl); 3. seine eigenen Hypothesen zur Analyse von Rhythmus in tonaler Musik zu umreißen.

Schachter stützt sich weitgehend auf Schenkers nur ansatzweise ausformulierte Gedanken über Rhythmus, die sich in der Analyse von Beethovens *Eroica* in *Das Meisterwerk in der Musik* (München 1930), *Fünf Urfurien-Tafeln* (Wien 1932) und *Der freie Satz* (Wien 1935) finden. Schenker befasste sich mit Rhythmus nur auf der Ebene des »Vordergrunds« (die analytische Schicht am nächsten an der musikalischen Oberfläche). Schachter dehnt seine Rhythmusanalyse bis zum tiefen »Mittelgrund« (die Stimmführungsschichten, die Prolongationen und Diminutionen enthalten) aus und bricht sie erst kurz vor Erreichen des »Ursatzes« (die Auskomponierung des Tonika-Dreiklangs, bestehend aus einer Kombination der Oberstimme, der Urfurien und der Unterstimme, der Bassbrechung durch die Oberquint) ab, da Schenker diesen für arhythmisch hielt. Um die Methodik und Notationspraxis der »durational reduction«, also einer Verlaufsreduktion, geht es im zweiten Essay. Schachter entwickelt hier Schenkers Konzept des Phrasenrhythmus weiter und dehnt, wie schon zuvor, dessen Behandlung des Vordergrundes auf eine tiefer liegende Ebene aus. Schwerpunkt des dritten Essays sind die Prinzipien, die sich auf Metrum und Hypermetrum an der Schnittstelle zu tonaler oder harmonischer Organisation beziehen.

Der zweite Essay enthält vier ausführliche Analysen, die Schachters Methode veranschaulichen: Chopin, *Prélude* in G-Dur, op. 28 Nr. 3; Mozart, *Sinfonie Nr. 35* (»Haffner«) in D-Dur KV 385, 3. Satz, Trio; Beethoven, *Klaviersonate* in E-Dur, op. 14 Nr. 1, Allegretto; Schubert, *Valse Sentimentale*, op. 50 Nr. 13. Jedes der besprochenen Beispiele umfasst einen mehrschichtigen »durational graph«, ein Verlaufsdiagramm, einen ausführlichen Textkommentar zur »analytical notation« (die nach dem ersten Beispiel als »graphic notation« bezeichnet wird) sowie eine detaillierte Auseinandersetzung mit jeder Schicht, wobei Schachter beim tiefen Mittelgrund ansetzt und sich zum Vordergrund vorarbeitet. In Einklang mit Schenkers Praxis

The image displays four musical staves, labeled a) through d), representing different analytical layers of Chopin's Prelude op. 28 No. 1.
 a) A reduction to 16 measures, divided into an 'antecedent' section (measures 1-7) and a 'consequent' section (measures 12-24).
 b) A reduction to 24 measures, showing a different grouping of notes.
 c) A reduction to 24 measures, featuring Roman numerals (I, V, I, IV, V, I) below the staff and an '(anticipation)' marked at measure 22.
 d) The original 33-measure piece, including an 'Introduction' and a 'Coda'. It shows the full notation with various rhythmic values and phrasing.

Abb. 1: C. Schachter, »Durational Reductions« von F. Chopins *Prélude* op. 28 Nr. 1, *Rhythm and Linear Analysis*, S. 57, Ex. 2.4

erläutert der Kommentar die Art des Auskomponierens, nicht den analytischen Prozess der Reduktion.

Schachters Modell soll hier am Beispiel von Chopins *Prélude* veranschaulicht werden (vgl. Abb. 1). Der analytische Prozess der Verlaufsreduktion beginnt mit der Schicht des Vordergrunds (d). Jeder Takt von Chopins 33-taktigem *Prélude* ist auf eine Viertelnote reduziert. Die Taktstriche in (d) bezeichnen daher Hypertakte, die in der Regel viertaktige Einheiten umfassen, allerdings sind der erste und der letzte Takt Halbtakte, und kurz vor der Unterbrechung gibt es eine anomale fünftaktige Phrase mit der Bezeichnung »1 2 3 4 –«. Man beachte, dass Schichten (b) und (c) 24 statt 33 Viertelnoten enthalten und Schicht (a) nur 16 Viertelnoten, da tonale Verlängerungen betreffende Details entfernt wurden. Von Schichten (b) und (c) fehlen die zweitaktige Introduktion, die sechstaktige Coda und T. 11, der die viertaktige Phrase von T. 7–10 erweitert. In Schicht (a) wurde das Material in T. 4–5 von Schicht (b) wegreduziert, sodass nur noch das absolute Minimum der unterbrochenen Struktur übrig bleibt.

Während Schenker zur Bezeichnung hierarchischer Schichten weiße und schwarze Notenköpfe, mit oder ohne Hals, verwendete, führt Schachter wieder reine Zeitwerte ein und macht Hierarchien nur mit Bögen und langen Balken kenntlich – daher das ungewohnte Aussehen der unterbrochenen Struktur in Schicht (a), wo die drei Anfangselemente ganze Noten sind und die letzten beiden halbe Noten. Im dritten Essay ersetzt Schachter oft die in den Grafiken des zweiten Essays enthaltene um-

ständliche Verlaufsschicht (a) durch die traditionellen Schenker'schen Mittelgrund-Grafiken (z. B. zu Schuberts *Wanderers Nachtlied*, D 768 [S. 90 f.] und Scarlattis *Sonate* K. 78 / L. 75, Menuett [S. 108 f.]).

Für die Hypermetren in Schachters Grafiken gilt das gleiche Prinzip wie für herkömmliche Takte: Beide werden von dem Verhältnis zwischen starken und schwachen Taktzeiten bestimmt. Schachter, dem es darum geht, dass Analysen auch gehört werden können, erklärt, »dass die Wahrnehmung von Taktzeiten, Takten, einheitlichen Schlagunterteilungen und gleichmäßigen Taktgruppierungen Teil der normalen musikalischen Hörerfahrung ist« (»that the awareness of beats, measures, consistent divisions of beats, and consistent groupings of measures forms part of the normal experience of listening to music«, S. 80) und dass das gerade Hypermetrum die Norm ist, da der Hörer es leichter aufnehmen kann als das ungerade Hypermetrum (S. 88). Ein »Spiel gegensätzlicher Kräfte« (»play of opposing forces«, S. 83) belebt die Musik: Während hypermetrische erste Schläge stets starke Taktzeiten sind und damit den Beginn betonen, ist tonale Bewegung oder Phrasenrhythmus zielorientiert. Ausgehend von diesen Normen analysiert Schachter in seinem dritten Essay Werke, die Aufschluss geben über das Spannungsfeld zwischen rhythmischen und tonalen Kräften.

Kommentar • Ein wesentlicher Punkt in Schachters Ansatz wird bereits in seinem ersten Essay thematisiert, nämlich Schenkers Überzeugung, dass der Ursatz arhythmisch sei. Zwar könne man, so Schachter, die Folge Tonika-

Dominante-Tonika des Ursatzes durchaus dahingehend deuten, dass sie auf einer Folge von Betont-Unbetont-Betont beruhe und sogar Dauer besitzt, insofern jedes Element verschiedene zeitliche Spannen einer Struktur unterstützt, doch räumt er ein, dass sich der Ursatz nicht in starke oder schwache Taktzeiten oder hypermetrische Einheiten organisieren lässt, wie es bei den Schichten des Mittel- und Vordergrunds der Fall ist. Es bleiben Fragen offen: An welchem Punkt im analytischen Akt der Reduktion verschwindet Rhythmus, oder verflüchtigt er sich in dem Sprung von der Mittelgrund- zur Hintergrundschrift? Und an welchem Punkt beim Auskomponieren und auf welche Weise bildet sich der Rhythmus in dem Sprung von der Hintergrund- zur Vordergrundschrift?

Literatur S. Larson, On Analysis and Performance. The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-Part Invention in C Major, in: *In Theory Only* 7, 1983, 31–45 • D. Headlam, A Rhythmic Study of the Exposition in the Second Movement of Beethoven's Quartet Op. 59, No. 1, in: *MTS* 7, 1985, 114–138 • W. Rothstein, Phrase Rhythm in Tonal Music, N.Y. 1989 • T. L. Jackson, Bruckner's Metrical Numbers, in: *19th-Century Music* 14, 1990, 101–131 • N. L. Wick, Transformations of Middleground Hypermeasures in Selected Mozart Keyboard Sonatas, in: *Theory & Practice* 16, 1991, 79–102 • D. W. Beach, Phrase Expansion. Three Analytical Studies, in: *Music Analysis* 14, 1995, 27–47 • F. Samarotto, A Theory of Temporal Plasticity in Tonal Music. An Extension of the Schenkerian Approach to Rhythm with Special Reference to Beethoven's Late Music, N.Y. 1999 • Ders., Strange Dimension. Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction, in: *Schenker Studies* 2, hrsg. von C. Schachter und H. Siegel, Cambridge 1999, 222–238

Suzannah Clark

Heinrich Schenker Harmonielehre

Lebensdaten: 1868–1935

Titel: Neue Musikalische Theorien und Phantasien. Von einem Künstler. Band 1: Harmonielehre

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart 1906

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 460 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Wien 1978 • Übersetzung: Harmony, hrsg. von O. Jonas, übers. von E. Mann Borgese, Chicago 1954

In den ersten Jahren seiner Laufbahn wirkte Heinrich Schenker als Musikkritiker und Essayist, Klavierbegleiter und Komponist; seine musikalischen Arbeiten fanden die Anerkennung etwa Ferruccio Busonis und Arnold Schönbergs. Nach 1900 aber widmete er sich mehr und mehr musiktheoretischen Projekten – eine Weichenstellung, über die er später schrieb: »Die um mich und die Öffentlichkeit haben die Arbeiten nach Gebühr hoch geschätzt und bewundert, – ich selbst war mir aber klar darüber, daß

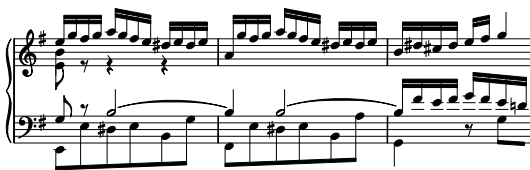
ich keinen Meister erreiche, geschweige denn übertreffe – dagegen fühlte ich die Verpflichtung, das, was ich allein nur wußte, in die Welt zu setzen« (Tagebucheintrag vom 4.10.1931, zit. nach Federhofer 1985, S. 21). Ausarbeitung und Publikation dessen, was Schenker »allein nur wußte«, gehorchten einem bestimmten Zweck: Den zentrifugalen Tendenzen der musikalischen Moderne suchte Schenker eine Theorie entgegenzusetzen, die, indem sie tonale Kompositionen in der ganzen Komplexität ihrer inneren Zusammenhänge erhellte, das System der Tonalität vor dem Zerfall zu bewahren versprach.

Die aus dem unpublizierten Essay *Das Tonsystem* (1903) hervorgegangene, zunächst unter der Autorenbezeichnung »von einem Künstler« anonym publizierte *Harmonielehre* – erster Band der 1935 abgeschlossenen dreibändigen Reihe *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* und zweite selbstständige Publikation Schenkers nach *Ein Beitrag zur Ornamentik* (Wien 1903) – enthält bereits zentrale Elemente der erst im Lauf der 1920er-Jahre ausformulierten Schichtenlehre – jener Theorie also, die Schenker zu einem der einflussreichsten Musikforscher des 20. Jahrhunderts werden ließ. Ausgangspunkt ist die (in bewusster Distanz zu Hugo Riemann formulierte) Maxime, Musiktheorie habe keinem (natur-)wissenschaftlichen Anspruch zu genügen, sondern das »spezifisch Künstlerische« der »Meisterwerke« zu erhellen. Auf die bisherige Praxis, harmonische Phänomene durch musikfern konstruierte Beispielsätze zu exemplifizieren, reagiert Schenker mit einer radikalen Entkopplung von Harmonie- und Kontrapunktlehre: »Im Gegensatz zur Lehre vom Kontrapunkt [stellt sich mir] die Lehre von der Harmonie im ganzen als eine bloß geistige Welt dar, als eine Welt von ideell treibenden Kräften« (S. Vf.). Nur konsequent scheint es da, dass die *Harmonielehre* – obwohl sie in einen theoretischen und einen praktischen Teil gegliedert ist – auf jegliche Didaktik verzichtet; Fragen harmonischen Zusammenhangs werden allein durch Ausschnitte aus Originalkompositionen exemplifiziert, Übungsaufgaben fehlen.

Zum Inhalt • Der theoretische Teil der *Harmonielehre* behandelt »das bloß gleichsam Topographische der Materie: also Systeme, Intervalle, Drei- und Mehrklänge«, während »zum praktischen Teil das wirklich Funktionelle, das Treibende der musikalischen Urideen: nämlich Stufengang, Chromatisierung und Modulation etc. gezählt werden« (S. VI).

Das »Topographische der Materie« entwickelt Schenker als eine rationale Rekonstruktion des Tonsystems, eine Ursprungserzählung, in der physikalistische und quasi-pythagoreische Denkfiguren auf eigenwillige Weise verknüpft werden: Physikalistisch ist die Ableitung des Durdreiklangs aus der Obertonreihe, quasi-pythagoreisch die

Konstruktion »der Systeme« Dur und Moll über die Progression von sechs steigenden und einer fallenden Quinte. Vermischt werden beide Komponenten insofern, als sich die quasi-pythagoreische Generation im »natürlichen System (Dur)« nicht an Tönen, sondern an Durdreiklängen vollzieht. Die quintverwandten Durdreiklänge, die aus dieser Operation resultieren, müssen erst nachträglich an den Tonbestand angepasst werden, den die Grundtöne der Dreiklänge konstituieren: durch Vermollung (im Fall der II., III. und VI. Stufe) und zusätzliche Verminderung der Quinte (im Fall der VII. Stufe). Das »künstliche System (Moll)« hat mit dem »natürlichen« das Generationsprinzip der Quintprogression gemeinsam; was es von ihm unterscheidet, ist die Position der verminderten Quinte im »Quintengang«. Die aber, so Schenker, sei auf das künstlerische – genauer: das melodische und motivische – Interesse zurückzuführen, »den Molldreiklang überhaupt als die erste Grundlage des Systems *künstlich* zu kreieren« (S. 64) – ein Interesse, das über die gleichfalls motivisch motivierte Angleichung der IV. und V. Stufe zur Ausbildung der »äolischen« Grundform des Mollsystems geführt habe (S. 59–66).



Nbsp. 1: H. Schenker, *Harmonielehre*, S. 185, Bsp. 148

»Das in jedem zweiten und vierten Achtel des Basses und ebenso in jedem dritten Viertel des oberen Kontrapunktes liegenbleibende E verhindert es, daß die Beziehung von Fis, A, H, Dis im zweiten Takte, die sehr wohl auch als Umkehrung des Vierklanges von H und in diesem Sinne als selbständige fünfte Stufe in E-moll gelten könnte, als solche betrachtet werde. Es ist hier richtig, bloß eine Stufe zu hören, nämlich die erste Stufe (E G H), deren Grundton E und Quint H liegen bleiben, während Fis und A im zweiten Takt in Terzen bzw. Dezimen durchgehen, wie folgendes Bild zeigt:«



E-moll: I — — —

Nbsp. 2: H. Schenker, *Harmonielehre*, S. 185, Bsp. 149

Das folgenreichste neue Konzept der Schenker'schen *Harmonielehre* ist aber zweifellos das der Stufe. Bereits in der traditionellen Harmonielehre bezeichnet der Stufenbegriff ein Abstraktum: Stufen abstrahieren von den Oktavlagen der

Töne, die eine Harmonie bilden. Schenkers Stufenbegriff nun bedeutet insofern einen weiteren Schritt der Abstraktion, als die Stufe »zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe« (S. 181). Modell ist die bereits der älteren Theorie bekannte Kategorie des Durchgangsakkords. Schenker dehnt sie im Prinzip auf alle Situationen aus, in denen zwei aufeinanderfolgende Instanzen einer Harmonie so durch mehrere Akkorde voneinander separiert werden, dass rahmende und interpolierte Klänge sich zu einer übergeordneten Einheit verbinden. Gegenstück des Stufenbegriffs ist der Begriff der »Auskomponierung«: Er bezeichnet nicht allein die zeitliche Entfaltung eines Klanges durch Wiederholungen, Akkordbrechungen und melodische Durchgangsbildungen, sondern auch die Darstellung einer übergeordneten Harmonie durch eine Mehrzahl subordinierter Zusammenklänge. Stufen verbinden sich zur Darstellung einer Tonart. Die Unterscheidung von Haupt- und Nebentonarten entfällt damit ebenso wie der Begriff der Modulation. An dessen Stelle tritt das Konzept der »Tonikalisierung« – der Verwandlung einer auf übergeordneter Ebene nicht-tonikalen Stufe in eine Tonika von lediglich lokaler Bedeutung.

Kommentar • Als bloßes Exemplar der musiktheoretischen Textgattung »Harmonielehre« ist dieses Buch kaum angemessen zu verstehen. Wegweisende wie idiosynkratische Aspekte der *Harmonielehre* erschließen sich erst von Schenkers elaborierter Schichtenlehre her: als Ergebnisse einer Suche nach Konzepten, die eine erste Intuition zum Ausdruck bringen. Dies betrifft nicht zuletzt die Ausführungen zu Motivik und Wiederholung, mit denen Schenker die *Harmonielehre* unorthodoxerweise eröffnet. In seinem frühen Essay *Der Geist der musikalischen Technik* (1895) hatte Schenker Organizität nur dort realisiert gesehen, wo ein Komponist sich gleichsam versehentlich wiederholte. Nicht Zusammenhang und Logik sollten die Rede vom musikalisch Organischen legitimieren, sondern allein die Spuren einer unbewusst operierenden Lebenskraft. In der *Harmonielehre* dagegen schrieb Schenker den Tönen selbst Qualitäten des Lebendigen zu: Ihr »Prokreationstrieb« sei es, der zu Wiederholungen und also zu musikalischen Motiven führe. Anders allerdings als mancher Kritiker meinte, fungiert Biologismus hier nicht als ideologisches Motiv per se, sondern als Sprachfigur mit der Funktion, eben jenes Moment der Eigengesetzlichkeit des Musikalischen zu akzentuieren, um das es Schenker durchwegs zu tun war. Vier Jahre später, im ersten Teilband des Kontrapunkt-Buches, heißt es denn auch: »Niemand hat Macht über die Töne in dem Sinne, daß er auch ein anderes von Ihnen fordern könnte, wo die Voraussetzungen ihrerseits keine danach sind. Auch die Töne selbst müssen, wie

sie eben müssen! [...] Der Künstler lernt sich so vor dem absoluten Charakter des Tonlebens bescheiden beugen, und erst nur eben nach der Maßgabe des Absoluten in der Musik lernt er dann auch seine Zwecke suchen und gestalten« (Schenker, *Kontrapunkt*, Stuttgart 1910, S. 21f.).

Literatur W. Keller, Heinrich Schenkers Harmonielehre, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von M. Vogel, Rgsbg. 1966, 203–232 • R. Frisius, Vorwort, in: H. Schenker, Harmonielehre, Wien 1978 • E. Aldwell, C. Schachter und A. Cadwallader, *Harmony and Voice Leading*, 2 Bde., N.Y. 1979 [Boston 2011, in einem Bd.] • H. Federhofer, Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, Wien 1981 • Ders., Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, Hdh. 1985 • H. M. Krebs, Schenker's Changing View of Rameau. A Comparison of Remarks in *Harmony, Counterpoint, and Rameau or Beethoven*, in: *Theoria* 3, 1988, 59–72 • H. Siegel, A Source for Schenker's Study of Thorough Bass. His Annotated Copy of J. S. Bach's Generalbassbüchlein, in: *Schenker Studies*, hrsg. von ders., Cambridge 1990, 15–28 • R. W. Wason, From Harmonielehre to Harmony. Schenker's Theory of Harmony and Its Americanization, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, hrsg. von M. Eybl und E. Fink-Mennel, Wien 2006, 171–201

Oliver Schwab-Felisch

Heinrich Schenker Kontrapunkt

Lebensdaten: 1868–1935

Titel: Neue Musikalische Theorien und Phantasien. Band 2: Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart 1910 (Teilbd. 1), Wien 1922 (Teilbd. 2)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XL, 444 S. (Teilbd. 1), XXIV, 263 S. (Teilbd. 2), dt.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1991 • Übersetzung: Counterpoint, übs. von J. Rothgeb und J. Thym, New York 1987

Schenkers Kontrapunktlehre steht in der Tradition des Fux'schen Gattungskontrapunkts, geht über Johann Joseph Fux aber insofern hinaus, als sie in ein umfassendes Konzept harmonischer Tonalität eingebettet ist – ein Konzept, dessen Grundzüge bereits 1906 feststanden und das Schenker über einen Zeitraum von rund 30 Jahren zu einer differenzierten Strukturtheorie ausarbeitete. Im Rahmen dieses Konzepts fungiert Schenkers Kontrapunkt als Propädeutik im emphatischen Sinn: Nicht um Vermittlung eines historischen Regelsystems ist es Schenker zu tun, sondern um eine Einführung in allgemeine Grundkonstellationen und -prinzipien tonaler Musik. Bereits das Vorwort seiner

Harmonielehre (Stuttgart 1906) verwies auf eine künftige Psychologie des Kontrapunktes. Das Wort »Psychologie« wurde später gestrichen, der wahrnehmungspsychologische Ansatz aber blieb. Schenker reproduziert die Regeln des Gattungskontrapunkts nicht bloß, sondern bemüht sich auch um ihre Begründung: »Der künftige Künstler überzeugt sich davon, daß die Töne, so und so gestellt, ob er selbst nun will oder nicht, diese bestimmte und keine andere Wirkung effektuieren. Man kann diese voraussagen, sie muß eintreffen!« (Teilbd. 1, S. 21). Aus der Universalität musikalischer Wirkungen schließt Schenker die epochenübergreifende Relevanz des Kontrapunkts. Die Gebilde des strengen Satzes, so zeigt er an Musikbeispielen von François Couperin bis Richard Strauss, sind in vielfacher Abstufung mit dem »Entlegeneren und minder Einfachen« (Teilbd. 1, S. 16) der freien Komposition vermittelt. Harmonische Tonalität erscheint so als ein System zweiter Ordnung, eines, das die Regularien des Kontrapunkts nicht allein historisch, sondern auch logisch voraussetzt. Der kritische Metadiskurs im Übrigen, den Schenker hier wie in den meisten seiner theoretischen Schriften führt, gilt den Kontrapunkttraktaten Fux', Johann Georg Albrechtsbergers, Luigi Cherubinis und Heinrich Bellermanns.

Zum Inhalt • Die ersten zwei der sechs Abschnitte, in die das Werk gegliedert ist, verteilen sich auf den ersten, die letzten vier auf den zweiten Teilband. Die Binnendifferenzierung der Abschnitte folgt überwiegend der Fux'schen Systematik (so lauten die Kapitelüberschriften des zweiten Abschnitts »Erste Gattung: Note gegen Note«, »Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine Note«, »Dritte Gattung: Vier Noten gegen eine«, »Vierte Gattung: Synkope« und »Fünfte Gattung: Gemischter Kontrapunkt«); jedes der ersten vier Kapitel besteht aus einer allgemeinen Einleitung und drei weiteren Teilen zu »Anfang«, »Mitte« und »Schluß« der jeweiligen Gattungsexempla. Schenker sucht das Spezifische des Kontrapunkts herauszuarbeiten. Die Regeln für den Entwurf eines cantus firmus sind daher überwiegend negativ: Die Subsumtion einer Tonfolge unter eine Harmonie wird ebenso ausgeschlossen wie die Abstufung einer Melodie in Haupt- und Nebentöne, ihre rhythmische Differenzierung und übergeordnete metrische Organisation: »Es muß ein völliges Gleichgewicht der Töne untereinander angestrebt werden« (Teilbd. 1, S. 26f.). Freilich belässt es Schenker nicht bei Verboten. Auf das Postulat der Unzulässigkeit verminderter und übermäßiger Intervalle im strengen Satz etwa folgt eine differenzierte Diskussion von Tritonus und verminderter Quinte im freien Satz – genauer: in Werken Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels, Carl Philipp Emanuel Bachs, Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts, Franz Schuberts, Frédéric Chopins, Johannes Brahms', Richard Wagners und

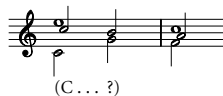
Anton Bruckners (Teilbd. 1, S. 77–88). Wegweisend für die weitere Entwicklung der Schichtenlehre ist Schenkers Analyse des d-Moll-Prélude aus Bachs *Englischer Suite* BWV 811. Den »letzten Niederschlag auf- und niederziehender Figuren« (Teilbd. 1, S. 135) legt Schenker frei, indem er von Nebennoten, Durchgängen und Harmoniebrechungen absieht, harmonisch gestützte Töne auswählt und sie nach dem vokalen Prinzip des »fließenden Gesangs« zu übergeordneten Sekundfolgen verknüpft. Auf ähnliche Weise führt Schenker den manifest bis zu sechsstimmigen Satz der 23. Variation der Brahms'schen *Händelvariationen* auf eine »entscheidende Zweistimmigkeit« (Teilbd. 1, S. 268) zurück – Vorgriff auf den strukturellen Außenstimmensatz, als dessen Prototyp Schenker später den sogenannten »Ursatz« postulieren wird.



Nbsp. 1: H. Schenker, *Kontrapunkt*, Teilbd. 1, S. 268, Fig. 283 und 284

Der zweite, im Abstand von zwölf Jahren publizierte Teilband enthält vier Abschnitte zum drei-, vier- und fünf- bis achttimmigen Satz sowie zu »Übergängen zum freien Satz« (eine neue, zwischen Abschnitts- und Kapitelebene eingefügte Gliederungsebene hebt diesen letzten Abschnitt auch formal hervor). Der geringere Umfang dieses Bandes verdankt sich primär dem Umstand, dass er keine Werkauschnitte mehr enthält. Zur Erklärung verweist Schenker auf die analytischen Teile seiner 1912 bis 1921 publizierten Schriften: die Monographie zur 9. Sinfonie Beethovens (Wien 1912), die fünf *Erläuterungsausgaben* zu Beethovens späten Klaviersonaten (1913–1920) und das erste Heft des Periodikums *Der Tonwille* (1921). Die größere Nähe des zweiten Teilbandes zur ausgearbeiteten Schichtenlehre zeigt sich u. a. am Begriff des dissonanten Durchgangs: Das dissonante Intervall auf der unbetonten Zählzeit, so Schenkers Erläuterung, steht gleichsam »noch unter dem Eindrucke der soeben verlassenen Harmonie« (Teilbd. 2, S. 58). Dies kann auch dort gelten, wo gar keine Dissonanz mehr erklingt: Wird der cantus firmus ausgeblendet, erscheint eine in sich konsonante mehrfache Durchgangs-

dissonanz als phänomenal eigenständige Intervall- oder Harmoniefolge. Umgekehrt lassen sich zahlreiche harmonische Progressionen als konsonant gemachte strukturelle Dissonanzen verstehen. Es ist dieser Grundgedanke, der den dissonanten Durchgang zum Modell der hierarchischen Differenzierung des musikalischen Satzes macht.



Nbsp. 2: H. Schenker, *Kontrapunkt*, Teilbd. 2, S. 181, Fig. 281. Das Beispiel veranschaulicht Schenkers Auffassung des prinzipiellen Unterschiedes von Kontrapunkt und freiem Satz. Als dreistimmiger Kontrapunkt bildet die Intervallkonstellation auf der zweiten Zählzeit des ersten Taktes einen konsonanten Zusammenklang. Wer sie allerdings als Beispiel des freien Satzes hört, kann den Eindruck gewinnen, er habe es »bei einem [virtuell] liegenden Grundton C mit dem [dissonanten] Durchgang 8-7 zu tun« (ebd.).

Kommentar • Schenkers Kontrapunkt enthält eine Fülle einleuchtender Beobachtungen, Schlussfolgerungen und Reflexionen. Theoriegeschichtliche Relevanz erlangt das Werk allerdings v. a. durch die hellsichtige Weise, in der es auf die Bedingungen seiner Zeit reagiert: Das Dilemma der Fux'schen Kontrapunktlehre, ebenso als deskriptive Kodifizierung der Satztechnik einer vergangenen Epoche wie als präskriptive Schule zeitgenössischen Komponierens gemeint zu sein, stellte sich in dem Moment verschärft, wo harmonische Tonalität aus ihrer fraglosen Präsenz in einen Zustand irreversibler Historizität überging. Hugo Riemann und Knud Jeppesen suchten das Fux'sche Dilemma jeweils zu einer Seite hin aufzulösen: Ersterer, indem er Kontrapunkt zum Verfahren der satztechnischen Darstellung harmonischer Fortschreitungen umdeutete (*Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig 1888), Letzterer, indem er die anachronistisch gewordene Satztechnik in die Ferne eines historischen Personalstils rückte (*Kontrapunkt*, Kopenhagen [1930]). Schenker dagegen begegnet dem Dilemma integrativ: indem er erstens den Geltungsbereich seiner Kontrapunktlehre a priori auf harmonisch tonale Musik festlegt, zweitens die historische Differenz von modaler Vokalpolyphonie und harmonischer Tonalität in die systematische Differenz von strengem und freiem Satz übersetzt und drittens den freien Satz nicht als Inbegriff lizenziösen Komponierens, sondern als Produkt der komplementär aufeinander bezogenen und miteinander vermittelten Größen Harmonie und Kontrapunkt versteht.

Literatur F. Salzer und C. Schachter, *Counterpoint in Composition. The Study of Voice Leading*, N.Y. 1969 • J. Rothgeb, *Strict Counterpoint and Tonal Theory*, in: JMT 19, 1975, 260–284 •

C. Schachter, Schenker's Counterpoint, in: MT 129, 1988, 524–529 • W. A. Pastille, Strict Counterpoint and Free Composition. Review/ Essay on the Rothgeb/Thym Translation of Schenker's Kontrapunkt, in: Theoria 3, 1988, 161–169 • J. Dubiel, When You Are a Beethoven. Kinds of Rules in Schenker's Counterpoint, in: JMT 34, 1990, 291–340 • S. Larson, Another Look at Schenker's Counterpoint, in: Indiana Theory Review 15, 1994, 35–53 • W. J. Renwick, Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach, Stuyvesant 1995 • M. Brown, Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond, Rochester 2005 • H. Martin, Counterpoint. A Species Approach Based on Schenker's ›Counterpoint‹, Lanham 2005 • N. Meeùs, Fundamental Line(s), in: Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker, 2 Bde., hrsg. von O. Schwab-Felisch, M. Polth und H. Fladt, Hdh. Dr. i. Vorb.

Oliver Schwab-Felisch

Heinrich Schenker

Der freie Satz

Lebensdaten: 1868–1935

Titel: Neue Musikalische Theorien und Phantasien. Band 3: Der freie Satz. Das erste Lehrbuch der Musik

Erscheinungsort und -jahr: Wien 1935

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XXII, 240 S.; Anh.: Figurentaf., VI, 119 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: hrsg. und bearb. von O. Jonas, Wien 1956 • Übersetzung: Free Composition, übs. von E. Oster, New York 1979

Schenkers kaum zu überschätzender Einfluss auf die Musiktheorie des 20. und 21. Jahrhunderts beruht zu großen Teilen auf *Der freie Satz*, dem in Schenkers Todesjahr postum erschienenen dritten Band der Reihe *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*. *Der freie Satz* geht bis auf Schenkers Kontrapunkt-Buch zurück – dessen siebter Abschnitt (»Freier Satz«) war bereits 1917 fertiggestellt, wurde 1920 aber im Anschluss an weitreichende, durch erste Ideen zu Urlinie und Ursatz motivierte Umarbeitungen zusammen mit dem achten Abschnitt (»Von der Stimmführung des Generalbasses«) und einem weiteren Textteil (»Von der musikalischen Kausalität – Rückblick und Epilog«) gestrichen. Während die Schichtenlehre in Arbeiten wie der Vierteljahresschrift *Der Tonwille* (1921–1924) und dem Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926 und 1930) mehr und mehr Gestalt annahm, verlor Schenker »die Krone des Ganzen, das hellste Licht der Bände« (Brief vom 20.7.1923 an Moriz Violin) nicht aus den Augen. Am 8. Mai 1934 dann konnte er vermelden: »Der ›fr. Satz‹ ist abgeschlossen u. auch schon beim Verlag« (Postkarte an Felix Eberhard von Cube). Einen großen Teil der Fahrenkorrektur übernahm Schenker noch selbst. »Was aber bei einer letzten Durchsicht dem Werke vielleicht noch zugewachsen wäre, ist mit dem Autor ins Grab ge-

sunken« – so ein anonymer Vermerk in der Erstausgabe (S. VII). Oswald Jonas – Schüler Schenkers, Autor einer 1934 erschienenen Einführung in die Schichtenlehre und 1935 bis 1938 Leiter des Wiener Schenker-Lehrgangs – gab 1956 eine zweite Auflage heraus: Er überarbeitete das Layout, fügte Querverweise und Kommentare ein und kürzte Schenkers insbesondere nach 1945 als problematisch empfundene Exkurse zu politischen, kunstphilosophischen und weltanschaulichen Fragen. Die von Ernst Oster besorgte englische Übersetzung erschien 1979.

Der freie Satz entwickelt eine Theorie, die das ästhetische Prinzip der organischen Einheit analytisch einzulösen verspricht, indem sie die den musikalischen Satz ganzer Kompositionen systematisch und umfassend in zu gleichen Teilen harmonisch und kontrapunktisch bestimmte Konstellationen oder Strukturen aufschlüsselt. Ein zentrales Merkmal dieser Konstellationen ist ihre Staffe- lung in verschiedene Schichten. Verschiedene Schichten umfasst eine harmonisch-kontrapunktische Konstellation dann, wenn sie aus einem ausgedehnteren Zusammenhang besteht, zwischen dessen Elemente mindestens ein Zusammenhang von geringerer Ausdehnung eingefügt ist (Zusammenhänge geringerer Ausdehnung können Zusammenhänge abermals geringerer Ausdehnung enthalten, ausgedehntere Zusammenhänge abermals ausgedehnteren Zusammenhängen als Einfügungen dienen).

Neben einer morphologischen und funktionalen Systematik von Strukturen und Operationen, vermöge derer Strukturen in andere Strukturen überführt werden können, beinhaltet *Der freie Satz* eine Vielzahl von Anwendungsbeispielen, in denen Werke und Werkausschnitte als individuelle Konfigurationen allgemeiner Strukturen gedeutet werden.

Zum Inhalt • *Der freie Satz* besteht aus zwei Bänden: einem Textband und einer Sammlung analytischer Diagramme. Die Darstellung folgt nicht der analytischen Logik der Entschlüsselung, sondern der generativen Logik der Diminution: Der erste Teil bestimmt die Begriffe des »Hintergrundes« und des »Ursatzes« (siehe [Legende zu Abb. 1](#)) und diskutiert eine Aufstellung diastematischer Grundstrukturen oder »Ursatzformen«, der zweite Teil enthält eine Systematik von Strukturen und Transformationen im »Mittelgrund«, der dritte und letzte beleuchtet Phänomene im »Vordergrund« und widmet sich Fragen der Metrik und Rhythmik respektive der Form. Die Teile sind in Abschnitte, Kapitel und Paragraphen gegliedert.

Bis etwa Mitte der 1920er-Jahre verstand Schenker unter »Urlinie« eine ein- oder mehrstimmige Repräsentation der musikalischen Struktur. Da sich die Urlinie dieses Typs allein aus dem Prinzip des linearen Zusammenhangs sowie aus lokalen Vereinfachungsoperationen ergab, war

Abb. 1: Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, 2¹⁹⁵⁶, Anh.: Figurentafel, S. 8, Fig. 21b. Schenkers Analyse des Liedes *Aus meinen Tränen sprießen* op. 48 Nr. 2 von Robert Schumann zeigt drei übereinanderliegende Systeme. Jedem System entspricht eine »Schicht«: Das oberste System repräsentiert eine »frühe« oder »tiefe« »Mittelgrundschrift« – eine erste Elaboration des aus dem strukturellen Bass (der »Bassbrechung«) und der strukturellen Oberstimme (der »Urlinie«) bestehenden »Ursatzes« (s. u.) im »Hintergrund«. Die Oberstimme dieser Mittelgrundschrift umfasst neben dem »Urlinienzug« mit »Unterbrechung« (s. u.) auch einen fallenden »Terzzug« (eine Sekundfolge im Rahmen einer Terz). Die Aufgabe des Terzzugs besteht hier darin, den ersten Ton (den »Kopftön«) der Urlinie zu »prolongieren« (von »Auskomponierung« oder »Prolongation« spricht Schenker – verkürzt gesagt – dort, wo ein Ton oder Klang derart von anderen Tönen oder Klängen gefolgt wird, dass er für die Hörenden und/oder Analysierenden virtuell weiterhin in Kraft bleibt). Das mittlere System beschreibt eine »spätere« »Mittelgrundschrift« (eine Schicht, die sich gegenüber Hintergrund und frühem Mittelgrund durch weitere Elaborationen auszeichnet), das untere System den »Vordergrund« (eine gegenüber dem Mittelgrund abermals weiter ausdifferenzierte, gegenüber dem originalen Notentext dagegen leicht vereinfachte Repräsentation). Durch Achtelbalken verbundene Noten mit hohlen Notenköpfen repräsentieren Elemente des Ursatzes; durch übergreifende Bögen zusammengefasste, ausgefüllte und – je nach strukturellem Gewicht – gehalste oder ungehalste Notenköpfe stehen für prolongierende Tonfolgen. Für eine detaillierte (in einigen Punkten abweichende) Beschreibung dieser Analyse siehe Forte 1959.

ihr Verlauf nicht von vornherein festgelegt. Der »Ursatz« dagegen, den Schenker zuerst im fünften Heft seines Periodikums *Der Tonwille* (1923) skizziert hatte, bildet eine vollständig definierte Gestalt: Seine Oberstimme, zu deren Bezeichnung Schenker den eingeführten Terminus »Urlinie« übernahm, beginnt stets mit der Oktave, Quint oder Terz des Dreiklangs der I. Stufe, umfasst acht, fünf oder drei Töne, verläuft ausschließlich fallend und endet stets auf dem oktavierten Grundton des Dreiklangs der I. Stufe. Seine Unterstimme, die »Bassbrechung«, enthält zwei Exemplare des Grundtons des Dreiklangs der I. Stufe; der zwischen sie eingefügte Grundton der V. Stufe kontrapunktiert den zweiten Ton der Urlinie.

Der Ursatz kann als eine maximal einfache archetypische Repräsentation des Zusammenwirkens von Stufe und Stimmführung verstanden werden. Nach Schenkers generativem Modell, demzufolge Einfaches die logische Voraussetzung von Komplizierterem bildet, steht er am Anfang eines vielstufigen Differenzierungsprozesses – eines Prozesses, in dessen Verlauf nach und nach elaboriertere Schichten hinzutreten, bis schließlich die vollständige Komposition in der Fülle ihrer musikalischen Beziehungen vorliegt (dabei beansprucht die Aufschlüsselung der komponierten Struktur in ein logisches Früher und Später keines-

wegs, den empirischen Kompositionsprozess abzubilden). Archetypisch ist der Ursatz nicht zuletzt insofern, als er auf dieselben Ableitungsoperationen zurückgeht, die auch seiner Ausdifferenzierung in spätere Schichten zugrunde liegen – die der »Horizontalisierung« (eine Anzahl von Simultanintervallen wird in eine entsprechende Anzahl von Sukzessivintervallen umgewandelt), linearen Ausfüllung (zwischen die Töne eines harmonischen Intervalls werden Durchgangstöne eingefügt) und »Konsonantmachung« (ein dissonanter Durchgang zwischen horizontalisierten Dreiklangstönen wird durch einen neuen Bezugston in eine Konsonanz umgewandelt). Erster Ausgangspunkt dieser Ableitungsoperationen ist der Dreiklang – Schenker sah ihn als Abbild der ersten fünf naturgegebenen Partialtöne.

Der Ursatz bildet weder das Ziel einer Analyse nach Schenker noch die letzte Essenz einer individuellen Komposition. Dass er als definierter Typus die Besonderheiten eines Stückes weniger gut abzubilden vermag als die erste, vergleichsweise flexible Version der Urlinie, sollte nicht irritieren. Das Singuläre zu repräsentieren ist schließlich nicht seine Aufgabe. Erst im Zusammenspiel mit den Strukturen, die ihn prolongieren, wird er zum aussagekräftigen Instrument der Analyse. Dann aber ist er der ersten Version der Urlinie deutlich überlegen: Die je spezifische

Konfiguration von Ursatz und späteren Schichten besagt präzise, welche allgemeinen Strukturen ein Stück auf welche Weise verkörpert, individualisiert und modifiziert.

Beschreibungen der Strukturen und Transformationen, mittels derer der Ursatz prolongiert wird, machen den größten Teil dieses Buches aus. Die wichtigste Struktur ist der »Zug«. Schenker differenziert ihn nach Funktion und Verlaufsrichtung. »Anstieg« und »Untergreifzug« bspw. steigen zur Urlinie auf, der »Übergreifzug« sinkt auf die Urlinie herab. Weitere Prolongationen sind u. a. die »Nebennote« (die Diminution eines Einzeltöne durch einen oberen oder unteren diatonischen Sekundschritt; für die Urlinie gelten Sonderregeln), die »Ausfaltung« (die Horizontalisierung eines Simultanintervalls oder einer Folge von Simultanintervallen), der »ausgeworfene Grundton« (ein Basston, der eine Station eines mehrstimmigen Verlaufs in einen grundständigen Dreiklang verwandelt), der »Stimmtausch« (eine Form der Prolongation, bei der zwei Stimmen wechselseitig die Tonqualität der jeweils anderen in ihrem eigenen Register übernehmen), die »Höherlegung« respektive »Tieferlegung« (Transformationen, durch welche die Oktavlage einer Stimme in einer späteren Schicht verändert wird), die »Mischung« (bei der Elemente des Dur- oder Moll-Systems in eine Instanz des jeweils anderen Systems eingefügt werden) und die »Tonikalisierung« (bei der eine Stufe auf lokaler Ebene als Tonika inszeniert wird).

Die analytisch identifizierten Strukturen werden in »Urlinietafeln«, »Bildern«, oder »analytischen Graphen« – ein ins Deutsche übersetzter Terminus der Schenkerian Analysis – notiert. Ein Graph enthält je nach Schicht eine größere oder kleinere Auswahl der Tonhöhenzeichen des originalen Notentextes (bisweilen auch Tonhöhenzeichen, die analytisch ergänzt werden, um im originalen Notentext unvollständig repräsentierte Strukturen vollständig darzustellen). Auf rhythmische Zeichen wird schon nach wenigen Vereinfachungsschritten verzichtet – Fahnen, Balken und verschieden geformte Notenköpfe können damit die Funktion übernehmen, Töne unterschiedlicher struktureller Bedeutung voneinander zu unterscheiden; auch verschiedene Arten von Bögen, Pfeilen und Klammern sowie verbale Anmerkungen kommen zum Einsatz (s. o., Abb. 1). 1932 war die graphische Notation so weit entwickelt, dass Schenker mit *Fünf Urlinie-Tafeln* eine Publikation vorlegen konnte, die im Wesentlichen aus nichts anderem als fünf unkommentierten graphischen Analysen bestand.

Schenker hat keine ausgearbeitete Theorie der Rhythmik und Metrik hinterlassen. Gleichwohl berühren viele seiner Analysen neben diastematischen auch zeitliche Aspekte tonaler Musik. Dabei aktualisieren sie im Wesentlichen zwei Grundeinsichten: Erstens gilt das Prinzip der schrittweisen Komplexitätszunahme, das die analytische

Modellierung von Tonhöhenstrukturen bestimmt, auch im Bereich der zeitlichen Organisation. Asymmetrische Taktgruppen etwa oder irreguläre Taktmetren lassen sich häufig als Modifikationen einfacherer Strukturen auffassen. Zweitens stehen rhythmische und metrische Strukturen in engem Wechselverhältnis zu tonalen Strukturen. Eine Vorhaltsdissonanz etwa ändert die zeitliche Position einer Konsonanz, eine ungerade Anzahl von Tönen innerhalb eines Taktes führt entweder zu einem ungeradzahligen Takt oder einer ungleichen Rhythmisierung der metrisch kontextualisierten Töne. Selbst verhältnismäßig großräumige Zeitstrukturen können durch tonale Strukturen in entsprechend frühen Schichten beeinflusst sein.

Motivische Relationen spielten schon in Schenkers Harmonielehre eine zentrale Rolle – u. a. bei der Begründung des »Moll-Systems«. In der entwickelten Schichtenlehre aber hat sich ihr Status geändert. Schenker interessieren nun vornehmlich Ähnlichkeitsbeziehungen in tieferen Schichten des musikalischen Satzes: »verborgene Wiederholungen« von in aller Regel recht uncharakteristischen Gebilden wie etwa der Terzprogression oder der oberen Nebennote. Das komplexe mehrdimensionale Beziehungsgefüge, das durch die Abfolge und Überlagerung derartiger Gebilde in unterschiedlichen Schichten der Struktur entsteht, setzt zwar die tonale Struktur voraus, bildet aber doch insofern ein eigenes System des musikalischen Zusammenhangs, als es auf Ähnlichkeit und nicht dem Zusammenspiel von Stufe und Stimmführung beruht.

Auch in Bezug auf den Aspekt der musikalischen Form sah Schenker sich in erklärtem Gegensatz zur traditionellen Musiktheorie. Musikalische Form, so betonte er, resultiere nicht aus äußeren Faktoren wie Ähnlichkeit und Kontrast. Entscheidend sei vielmehr die »Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund« (1956, S. 200). Formen wie die Sonaten- oder die Rondoform spiegeln entsprechend verschiedene Varianten des Hintergrundes und tiefen Mittelgrundes: Bei einem durch »Unterbrechung« gegliederten Ursatz etwa sinkt die Urlinie bis zum zweiten Ton, springt zum Ausgangston zurück, durchläuft die Strecke bis zum zweiten Ton ein zweites Mal und endet erst dann mit dem Schluss- ton (Abb. 1). Die Prolongation der ersten Instanz des zweiten Tones entspricht in Dur-Sonatenätzen für gewöhnlich dem Bereich zwischen Seitenthema der Exposition und Ende der Durchführung, der Rücksprung zum Kopftone der Urlinie-Zuges dem Beginn der Reprise.

Kommentar • Dass die Schichtenlehre im englischsprachigen Raum zur führenden Theorie tonaler Musik aufstieg, hat im Wesentlichen drei Gründe: Erstens wurden die meisten Schüler Schenkers durch den Nationalsozialismus in die Emigration gezwungen, zweitens stand die

Schenker-Rezeption weitgehend unter dem Zeichen des Wissenschaftlichkeitsprinzips, das der erklärte Schenkerianer Milton Babbitt (einer der führenden nordamerikanischen Komponisten nach 1945) verfocht, und drittens entwickelte sich das Fach Musiktheorie nicht zuletzt dank Babbitts Einfluss zu einer eigenständigen akademischen Disziplin. Weitgehend analoge Prozesse vollzogen sich seit etwa 1980 auch in Großbritannien.

Die Schenkerian Analysis ist in vielfacher Hinsicht über Schenker hinausgegangen: So wurden Schenkers umrisshaft gebliebene Ideen zu Rhythmus und Form aufgegriffen und weiterentwickelt, Repertoires der Renaissance, der Moderne, des Jazz und der Populärmusik schenkerianisch erschlossen und Schenker'sche Verfahren in musikhistorische, hermeneutische, semiotische oder kognitionspsychologische Fragestellungen eingebunden. Darüber hinaus wirkte die Schenkerian Analysis auch auf die Entwicklung neuer musiktheoretischer Ansätze – sei es Allen Fortes Pitch Class Set Theory, die, bei grundsätzlich anderer Konzeption, doch tiefgreifend von Schenker'schen Prinzipien geprägt ist, oder die *Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge 1983) Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs, der bis heute wohl wichtigste Versuch, die Schichtenlehre in eine wissenschaftliche Theorie zu übersetzen. Der allgemeine Prozess der Diversifizierung von Musiktheorie und die ideologiekritische Reflexion, der Schenkers Denken im Gefolge der New Musicology unterzogen wurde, haben dazu beigetragen, die Schichtenlehre aus dem Zentrum des aktuellen angloamerikanischen Theoriediskurses zu rücken, ihre institutionelle Einbindung wurde dabei aber nicht infrage gestellt.

Im deutschsprachigen Raum blieb die ernsthafte Beschäftigung mit Schenker noch bis in die 2000er-Jahre hinein eine Sache Einzelner: Erstens machte sich die gewaltsame Zerstörung der geistigen, personellen und institutionellen Traditionen der Schenker-Analyse, die der Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich betrieben hatte, in ihren Konsequenzen noch lange nach 1945 bemerkbar. Und zweitens fokussierte das antitotalitär, systemkritisch, methodenskeptisch und historistisch geprägte Denken großer Teile der bundesdeutschen Musikforschung nach 1970 nicht den strukturanalytischen Kern des Schenker'schen Œuvres, sondern seine ästhetischen Prämissen, weltanschaulichen Kontexte und wissenschaftspraktischen Implikationen. Schenkers musikalischer wie politischer Konservatismus, seine Überzeugung, das Genie, die Zentralinstanz seines Kunst- und Selbstverständnisses, stehe und falle mit der Fähigkeit, sich schaffend »ewigen Kunstgesetzen« zu unterwerfen, sein Insistieren, niemand anderer als er selbst habe diese Kunstgesetze der Verborgenheit entrisen: All dies machte es leicht, seine Methode, deren

Beherrschung Jahre des intensiven Studiums erfordert hätte, schon a priori für diskreditiert zu halten.

Die Frage, wie Schenkers religiöse, ästhetische und politische Vorstellungen mit seiner Theorie zusammenhängen, verlangt nach einer differenzierten Antwort. Weder ist das spezifische Strukturkonzept der Schichtenlehre eine bloße Funktion der politischen Radikalisierung Schenkers nach 1918, noch kann Schenkers emphatisch vorgetragene Weltanschauung als musiktheoretisch irrelevante Privatsache eines dem Wertfreiheitsgrundsatz verpflichteten Musikforschers verstanden werden. Strukturbeschreibungen von der Komplexität der Schenker'schen kommen ohne höherstufige Konzepte wie das der hierarchischen Differenzierung nicht aus – Konzepte, die das am Notentext positiv Beobachtbare mit umfassenderen Wissens- oder Glaubensstrukturen verknüpfen. Wird nun nicht allein über Entstehungszusammenhänge, sondern auch über Legitimitätsbedingungen gesprochen, rückt die Frage nach der Spezifik höherstufiger Konzepte in den Blick: Konzepte, die nicht an bestimmte Wissens- oder Glaubensstrukturen gebunden sind, lassen sich rekontextualisieren. Mehr oder minder explizite Rekontextualisierungen machen denn auch einen gewichtigen Teil der Änderungen aus, durch die sich heutige, durch Strömungen wie die analytische Philosophie oder den französischen Poststrukturalismus beeinflusste Spielarten der Analyse nach Schenker (siehe etwa Kielian-Gilbert 2003) von Schenkers ursprünglicher Theorie unterscheiden.

Literatur F. Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, N.Y. 1952 • A. Forte, *Schenker's Conception of Musical Structure*, in: JMT 3, 1959, 1–30 • W. Rothstein, *The Americanization of Heinrich Schenker*, in: *Theory Only* 9, 1986, 5–17 • Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901, hrsg. von H. Federhofer, Hdh. 1990 • W. A. Pastille, *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*, in: *Trends in Schenkerian Research*, hrsg. von A. Cadwallader, N.Y. 1990, 71–86 • M. Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing 1995 • R. Snarrenberg, *Schenker's Interpretive Practice*, Cambridge 1997 • F. Samarotto, *A Theory of Temporal Plasticity in Tonal Music. An Extension of the Schenkerian Approach to Rhythm with Special Reference to Beethoven's Late Music*, Diss. City Univ. of New York 1999 • H. Siegel, *When »Freier Satz« was Part of Kontrapunkt. A Preliminary Report*, in: *Schenker Studies* 2, hrsg. von C. Schachter und ders., Cambridge 1999, 12–25 • W. Drabkin, *Heinrich Schenker*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 812–843 • M. Kielian-Gilbert, *Interpreting Schenkerian Prolongation*, in: *Music Analysis* 22, 2003, 51–104 • D. Carson Berry, *Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research*, in: ZGMTH 2, 2005, 101–137, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/206.aspx>> • N. Cook, *The Schenker Project. Culture,*

Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna, N.Y. 2007 • O. Schwab-Felisch, Wie totalitär ist die Schichtenlehre Heinrich Schenkers?, in: Systeme der Musiktheorie, hrsg. von C. Kühn und J. Leigh, Dresden 2009, 33–55 • A. Cadwallader und D. Gagné, Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach, N.Y. 2011 • D. Beach, Advanced Schenkerian Analysis. Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form, N.Y. 2012 • R. P. Morgan, Becoming Heinrich Schenker. Music Theory and Ideology, N.Y. 2014 • Schenker Documents Online, <<http://www.schenkerdocumentsonline.org/index.html>>

Oliver Schwab-Felisch

Joseph Schillinger Schillinger System

Lebensdaten: 1895–1943

Titel: The Schillinger System of Musical Composition

Erscheinungsort und -jahr: New York 1946

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 1640 S., engl.

Quellen/Drucke: Nachdrucke: New York 1977, 1978 • Harwich Port 2003

Joseph Schillinger war ein vielseitig interessierter und gebildeter Musiker, Komponist, Pädagoge und visionärer Musiktheoretiker. Nach seinem Studium am Sankt Petersburger Konservatorium in den Fächern Komposition und Dirigieren schlug er eine sehr erfolgreiche Laufbahn als Komponist und Pädagoge in den ersten Jahren der Sowjetunion ein, emigrierte dann aber 1928 nach Repressalien, die ihm u. a. sein engagiertes öffentliches Eintreten für den Jazz eingebracht hatte, in die USA. Nach ersten erfolgreichen Aufführungen seiner Musik machte sich Schillinger dort bald einen Namen als Kompositionslehrer. Zu den etwa 100 durch Quellen belegten Schülern gehörten bekannte Größen der Swing-Ära wie auch der Avantgarde des Jazz und der neuen Musik sowie Filmkomponisten. Im Zuge seiner Unterrichtstätigkeit hatte Schillinger ein Lehrsystem entwickelt, welches auf eine kombinatorische Parametrisierung des gesamten Tonsatzes und weiterer kompositorischer Gestaltungsebenen abzielte. Seine vielseitigen musikalischen Kenntnisse (z. B. aus der Tradition des Sankt Petersburger Konservatoriums, aus seiner Vertrautheit mit dem Jazz, aus Feldforschungen zur georgischen kontrapunktischen Polyphonie und aus seinen eigenen Kompositionserfahrungen) bildeten dabei die Ausgangsbasis für seinen ambitionierten Ansatz, einen Raum von quasi-algorithmisch generierbaren möglichen Tonsätzen zu erschließen und mathematisch zu kontrollieren. Darüber hinaus entwickelte Schillinger Visionen einer umfassenden Medienkunst, auf deren Umsetzung er sowohl spekulativ als auch experimentell hinarbeitete. Er verzichtete jedoch darauf, die Ergebnisse seiner Arbeit in

Form wissenschaftlicher Publikationen mitzuteilen. Die ablehnende Haltung gegenüber dem damaligen akademischen musiktheoretischen Diskurs spiegelt sich auch in der idiosynkratischen Verfasstheit von Schillingers postum veröffentlichten Schriften und den ambivalenten Reaktionen der Fachwelt wider.

Der Titel des Buches *The Schillinger System of Musical Composition* ist zugleich die Bezeichnung eines institutionalisierten Kompositionslehrgangs, dem die Bände nach Schillingers Tod als offizielles Lehrmaterial zugrunde gelegt wurden. Ausgewählte Elemente ihres Inhalts fanden längerfristig Eingang in die Jazzausbildung des Berklee College of Music in Boston, welches aus dem von Lawrence Berk im Jahre 1945 gegründeten Schillinger House of Music hervorging.

Zum Inhalt • Die beiden Bände umfassen zwölf als Bücher bezeichnete Teile. Deren erstes – betitelt als »Theory of Rhythm« – beschäftigt sich mit der Generierung von Rhythmen aus Polymetren. Ein später von Iannis Xenakis als Siebmethode bezeichnetes Verfahren ansatzweise vorwegnehmend, gewinnt Schillinger die Einsatzzeiten von Rhythmen durch die Zusammenfassung aller Schläge mehrerer einander überlagernder Metronome. Oder anders gesagt, die Zeitintervalle zwischen den Schlägen ergeben den jeweiligen Rhythmus als Dauernfolge. Dieses Prinzip wird gleichermaßen für die Gliederung der Taktebene angewandt und – noch allgemeiner – für die quantitative Bemessung der Häufigkeiten, in denen bestimmte Elemente an der Zusammensetzung komplexerer Gebilde beteiligt werden.

Das zweite der Bücher trägt den Titel »Theory of Pitch Scales« und untersucht vier teilweise aufeinander aufbauende Begriffe der Tonhöhen-Organisation in Skalen und deren Implikationen für die Bildung von Melodien. Zunächst wird der tetrachordale Aufbau der oktavperiodischen diatonischen Skala als Basis für eine kombinatorische Ausdifferenzierung von Aufbauelementen und Zusammensetzungen alterierter diatonischer Skalen verwendet. Die darin beinhaltete generische Nummerierung der Skalenstufen wird sodann zum Ausgangspunkt eines auf linearen Permutationen (d. h. Streckungen und Stauchungen) dieser generischen Stufenordnung beruhenden Erweiterungsprinzips, das den Sekundenzirkel in den Terz- und Quartzirkel, den Quintzirkel usw. transformiert. Im Zuge seiner Erläuterungen zur kompositorischen Verwendung dieser Erweiterungen – etwa durch die Aneinanderreihung von Streckungen desselben Motivs mit veränderlichen Faktoren – spekuliert Schillinger auch über die mögliche repertoireübergreifende Relevanz dieser Transformationen, wenn nämlich bekannte Melodien wie Vincent Youmans *Without a Song* und Nikolai Rimsky-Korsakows *Hymne an die Sonne* (aus der Oper *Der goldene*

Hahn) dadurch ineinander überführt werden. Ein anderer Typus von Skalen entspricht den etwa zeitgleich auch von Olivier Messiaen propagierten Modi mit begrenzter Transponierbarkeit, die Schillinger ausführlich nach Symmetrietypp und Tonzahl pro Fundamentalbereich klassifiziert. Schließlich betrachtet Schillinger die Verwendung anderer Perioden neben der Oktave.

Das 3. Buch trägt den Titel »Variations of Music by Means of Geometrical Projection«. Hinter dem dort vorgestellten Variationsbegriff verbirgt sich ein transformationeller Ansatz, der zunächst die kontrapunktischen Symmetrien der Umkehrung, des Krebses und der Krebsumkehrung als Gestaltungsmittel für die Aneinanderreihung von Transformationen von Tonsatzfragmenten propagiert. Darüber hinaus werden Augmentationen und Diminutionen sowohl der Tondauern als auch der Tonhöhenintervalle (bzw. Tonhöhenklassenintervalle) studiert. Hier nimmt Schillinger die später in der »atonal set theory« betrachteten Multiplikationsoperationen von Tonhöhenklassen vorweg. Beispielsweise argumentiert er, dass man durch Anwendung einer Quartzirkeltransformation aus einem Chopin-Walzer einen Walzer im Stile Paul Hindemiths gewinnen könne.

Im 4. Buch »Theory of Melody« macht sich Schillinger für einen modal fundierten Melodiebegriff stark. Er geht jeweils von der lokalen Ausprägung einer Null-Achse aus, d.h. einer ausgeprägten Referenztonhöhe, von welcher melodische Tonbewegungen wegführen und damit melodische Spannung erzeugen oder zu der sie hinführen und damit für Entspannung sorgen. Die kombinatorische Untersuchung betrifft die kompositorische Planung dieser Spannungsverläufe und beinhaltet Ansätze zu einer spekulativen emotionalen Semantik. Auf einer kompassartigen »Skala der psychologischen Kategorien« unterscheidet Schillinger acht Richtungen, denen u.a. Attribute zugeordnet werden wie Erstaunen, Mitleid/Humor, Pessimismus, Melancholie, Zufriedenheit, Bewunderung, Begeisterung und Überschwang/Schrecken.

Das umfangreiche 5. Buch »Special Theory of Harmony« widmet sich den Beschreibungsebenen der Fundamentfortschreitung sowie der Akkordfortschreitung und Stimmführung. Das Spezielle – im Vergleich zur »General Theory of Harmony« in Buch 9 – ist die grundlegende Rolle des diatonischen Terzenzirkels für beide Beschreibungsebenen. Im Fundamentalbass unterscheidet Schillinger zwischen positiven Fortschreitungen (fallenden Terzen, Quinten und Septimen) und negativen Fortschreitungen (steigenden Terzen, Quinten und Septimen). In der gezielten kombinatorischen Mischung dieser Fortschreitungsintervalle sieht Schillinger einen Schlüssel zur stilistischen Gestaltung. Stimmführungen zwischen Dreiklangsumkehrungen werden als Transformationen der Tonrollen

1 = Prime, 3 = Terz, 5 = Quinte betrachtet. Analoges gilt für Septakkorde. Die strukturbildende Rolle der Terzschichtungen wird sehr frei gedeutet. Weder die Fundamentfortschreitung, noch die Wahl der Akkorde ist beispielsweise an eine vorgegebene Diatonik gebunden. Die Wahl mehrerer Toniken führt auf symmetrische Skalen, und die Wahl der Akkorde erfolgt davon unabhängig. Die Auflistung der diversen Kombinationen diatonischer und symmetrischer Bildungen wird schließlich noch um ein chromatisches System und eine Systematik von Modulationswegen ergänzt.

Die weiteren Bücher heißen: 6. »The Correlation of Harmony and Melody«, 7. »Theory of Counterpoint«, 8. »Instrumental Forms«, 9. »General Theory of Harmony: Strata Harmony«, 10. »Evolution of Pitch-Families (Style)«, 11. »Theory of Composition« und 12. »Theory of Orchestration«.

Kommentar • Schillingers System ist in erster Instanz eine praktische Kompositionslehre, die v.a. in den ersten Jahren nach ihrem Erscheinen als Lehrbuch für eine eigens darauf spezialisierte Ausbildung diente. Schillingers Ansatz, das Komponieren zu mathematisieren, sorgte freilich auch für Skepsis und Ablehnung. Bruno Degazio (1988) und Warren Brodsky (2003) würdigen dagegen seine Verdienste als Wegbereiter des algorithmischen Komponierens bzw. als frühen Verfechter einer modernen Medienkunst. Auch lohnt es sich, musiktheoretische Inhalte als solche zu identifizieren und als innovative Beiträge zur mathematischen Musiktheorie zu würdigen. Wie schon in der inhaltlichen Darstellung ausgeführt, exponiert Schillinger etliche musikalische Objekte und Transformationen, die auch in zeitgleichen und jüngeren Schriften anderer Autoren thematisiert werden: die generische Skalarmultiplikation diatonischer Intervalle, die spezifische Skalarmultiplikation chromatischer Intervalle, die Klassifikation der Modi mit begrenzter Transponierbarkeit, die besonderen Stimmführungseigenschaften der diatonischen Dreiklänge und Septakkorde oder die Aufteilung der sechs diatonischen Fundamentfortschreitungen in zwei Klassen. Schillinger ist als ein Pionier der transformationellen Musiktheorie anzusehen, nämlich einerseits in Hinblick auf die Verwendung von Transformationen bei der Klassifikation von Elementen des Tonsatzes und andererseits in Hinblick auf die Herstellung musikalischer Sinnzusammenhänge. Beide Perspektiven sind in den 1980er-Jahren in fundierterer Form durch Guerino Mazzola und David Lewin erschlossen worden. Im Lichte des theoretischen Interesses der mathematischen Musiktheorie an den besonderen Stimmführungseigenschaften der terzgenerierten diatonischen Dreiklänge und Septakkorde ist es interessant, dass Schillinger diese bereits in exponierter Form im Zusammenhang mit zyklischen Permutationen der Ton-

rollen behandelt. Qualitativ neu in den jüngeren Arbeiten (z. B. von Eytan Agmon, John Clough und Jack Douthett) ist die musiktheoretische Interpretation mathematischer Sachverhalte, die erst aus der Verallgemeinerung der beobachteten Eigenschaften mithilfe mathematischer Beweise gefolgert werden.

Literatur N. Slonimsky, The Schillinger System of Musical Composition by Joseph Schillinger. Book Review, in: MQ 32, 1946, 465–470 • B. Degazio, The Schillinger System of Musical Composition and Contemporary Computer Music, in: Proceedings of Diffusion!, hrsg. von J.-F. Denis, Montreal 1988, 125–133 • W. Brodsky, Joseph Schillinger (1895–1943). Music Science Prometheus, in: American Music 21, 2003, 45–73

Thomas Noll

Arnold Schönberg Harmonielehre

Lebensdaten: 1874–1951

Titel: Harmonielehre

Erscheinungsort und -jahr: Wien ⁷1966

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IX, 520 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstauflage: Wien 1911 • Neudruck: Wien ³1922 [überarbeitet und erw.] • Übersetzung: Theory of Harmony, übers. von R. E. Carter, London 1978 [der 3. Aufl.] • Digitalisat: IMSLP

Arnold Schönbergs *Harmonielehre* erschien erstmals 1911, mitten in der Hochphase seines musikalischen Avantgardismus. Das sicherte ihr besondere Aufmerksamkeit, erwarteten doch nicht wenige, in dem Werk die theoretische Begründung jener neuen Klänge zu finden, mit denen der Komponist die musikalische Öffentlichkeit gerade verstörte und polarisierte. So verständlich derlei Erwartungshaltungen waren, so nachdrücklich wurden sie allerdings enttäuscht: Schönbergs *Harmonielehre* ist aus seiner Unterrichtspraxis hervorgegangen, die sich im Wesentlichen auf die traditionelle Musiksprache konzentrierte. Sie ist deshalb von Grund auf ein Lehrbuch der tonalen Harmonik. Daran ändern auch die berühmten Schlusskapitel des Werks über Quartenakkorde, »Klangfarbenmelodien« und die »ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge« nichts, da sie weit eher auf das Spekulative, ja Visionäre ihres Gegenstandes abzielen als auf dessen Lehrbarkeit. Steht am Ende des Buches also so etwas wie die Aufhebung von Theorie (S. 503 f.), so an seinem Anfang ihre Begründung unmittelbar aus der Lehre heraus: »Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt« (S. V). Eine solche Betonung des Pädagogischen lenkt den Blick auf die Motivationen und Beweggründe Schönbergs, die zur Abfassung des Werks führten. An vorderer Stelle stand dabei der Wunsch, seinen Wirkungskreis als Theorie- und Kompositionslehrer zu erweitern und seine Qualifikation

in diesem Bereich unter Beweis zu stellen: Anfang 1910 bewarb er sich an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst um eine Privatdozentur in den theoretischen Fächern, die ihm nach Einholung mehrerer Gutachten zum Schuljahr 1910/11 bewilligt wurde (Nono-Schoenberg 1998, S. 68 f.). Das Buch wird dabei sowohl als Demonstration seiner Fähigkeiten wie als Grundlage des Unterrichts gedacht gewesen sein. Darüber hinaus trägt die *Harmonielehre* aber auch, zumal in ihren Schlusskapiteln, den Charakter einer Rechtfertigungsschrift für sein aktuelles Komponieren. Gezeigt werden soll, mit welcher Konsequenz die eigene Musiksprache aus der traditionellen hervorgeht. Denn es war schließlich Schönbergs Ruf als Komponist, der in den Augen mancher Gutachter seiner Anstellung als Dozent entgegenstand (vgl. Hilmar 1974, S. 223 f.).

Geplant war die *Harmonielehre* als erster, propädeutischer Band einer umfangreichen Kompositionslehre, deren weitere Teile freilich über das Entwurfsstadium nicht hinauskamen (Neff 1994, S. XXIII ff.). Dieser Konzeption, die u. a. separate Bände über Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre umfassen sollte, ist es geschuldet, dass sich Schönberg in der *Harmonielehre* auf die Betrachtung der Vertikalen beschränkt. Stimmführung behandelt er nur am Rande, linear-kontrapunktische Aspekte der Harmonik und der Dissonanzbehandlung bleiben ganz außen vor. Vielmehr geht es ihm darum, »das Wesen der Verbindungen lediglich aus dem Wesen der Akkorde abzuleiten« (S. 8). Einer Gleichsetzung des Theoretikers mit dem Komponisten Schönberg sind damit enge Grenzen gezogen: Der restriktive Blickwinkel der *Harmonielehre* ist methodisch motiviert, er bedeutet weder, dass Schönberg den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang von Harmonik und Kontrapunkt leugnet, noch, dass er die Harmonik auch im konkreten kompositorischen Gefüge als primären Parameter betrachtet (vgl. S. 455). Gleichzeitig liefert diese Fokussierung auf die Vertikale die Grundlage für Schönbergs fundamentale Kritik an der traditionellen Harmonielehre. Ihr wirft er zum einen vor, ihre Gegenstände nicht unter einem einheitlichen Gesichtspunkt erfassen zu können und z. B. für die Erklärung bestimmter Dissonanzen auf das lineare Konzept der »harmoniefremden Töne« ausweichen zu müssen (S. 374 ff.). Zum anderen, so Schönberg, schließt sie einige Phänomene, die sich auf der Grundlage ihres Darstellungssystems durchaus erfassen ließen, mit angemaßten ästhetischen Urteilen aus (S. 4 f., 388 f.). Trotz dieser Kritik folgt Schönberg in seiner *Harmonielehre* etablierten Darstellungshypothesen, ohne jedoch den von ihm kritisierten Inkonssequenzen zu verfallen oder einer normativen Theorie das Wort zu reden (S. 3). Stattdessen zielt er auf die Bereitstellung von »Data

zur Harmonielehre« (S. 417), auf das Aufzeigen dessen, was nach Maßgabe des Systems möglich ist.

Für die dritte Auflage von 1922 unterzog Schönberg seine *Harmonielehre* einer erweiternden Überarbeitung. Sie stimmt zwar im Grundsätzlichen mit der Erstauflage überein, spiegelt aber in mehreren Ergänzungen und in zahlreichen Details die in der Zwischenzeit erfolgte Entwicklung der Zwölftontechnik und den damit zusammenhängenden tiefgreifenden Wandel von Schönbergs ästhetischen Anschauungen (S. 464 ff., 486; vgl. Böggemann 2007, S. 158–162). Die heute verfügbaren Ausgaben des Werkes folgen der siebten Auflage (1966), die in einigen vom Herausgeber Josef Rufer im Vorwort vermerkten Details von der dritten Auflage abweicht. Nach ihr wird im Folgenden zitiert.

Zum Inhalt • Schönbergs *Harmonielehre* ist zugleich Lehrbuch und Manifest, musiktheoretische Abhandlung und ästhetischer Essay. Das macht ihre konzise Zusammenfassung schwierig, zumal sie über weite Strecken den Charakter mündlicher Rede trägt und wie diese oft dem Impuls zur Abschweifung folgt, statt sich in allen Details einer übergeordneten Gliederung zu fügen. An ihrem Beginn steht die Kritik der landläufigen »Theorie«, der Schönberg vorwirft, sich ästhetische Urteile anzumaßen, wo es doch in erster Linie auf die einheitliche Darstellung des im System der Tonalität Möglichen ankomme (S. 4 f.). Seine eigene *Harmonielehre* will, im Sinne einer »Handwerkslehre« (S. 6), genau dieses leisten. Dazu nutzt sie als Methode der Darstellung die Stufentheorie in der Tradition der Wiener Fundamentalbasslehre: Diese erlaubt es nämlich, den »konstruktiven Wert« von Akkordverbindungen zu bestimmen (S. 238), die der Schüler von Anfang an selbst zu entwerfen angehalten wird. Das Ziel dieser Methode ist die »Entwicklung des harmonischen Formgefühls« (S. 9), weshalb auf vorformulierte Aufgaben, gar auf solche, die bloß das Aussetzen bezifferter Bässe umfassen, verzichtet wird. Anregungen zum selbstständigen Weiterarbeiten werden zwar gegeben, richten sich aber – wie das ganze Buch – primär an den Lehrer, dessen Vermittlungstätigkeit vorausgesetzt wird (S. 12). Die argumentative Grundlage der Darstellung ist dabei der einzelne Ton: Er »ist das Material der Musik. Er muß daher mit allen seinen Eigenschaften und Wirkungen für kunsthäßig angesehen werden« (S. 16). Eine seiner Eigenschaften ist die Obertonreihe, deren potenzielle Unbegrenztheit bereits im Einzelton die Totalität des Klangspektrums verkörpert. Dieses sukzessiv zu erschließen, »den Begriff des kunsthäßigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat« (S. 16 f.), repräsentiert für Schönberg die Entwicklung der Kunst nicht erst seiner Gegenwart: »Die Entwicklung der Musik ist den Weg

gegangen, daß sie immer mehr von den im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten in den Bereich der Kunstmittel einbezogen hat« (S. 17). In der Konsequenz dieser Betrachtungsweise wird die für die traditionelle Harmonik wesentliche Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz aufgehoben und durch eine bloß graduelle ersetzt: Konsonanzen sind die näher liegenden, Dissonanzen die entfernteren Obertöne eines Grundtons (S. 17).

Für die elementaren Regeln der Akkordverbindung spielt das allerdings noch keine Rolle: Hier folgt das Werk streng der traditionellen Fundamentalbasslehre im Anschluss an Simon Sechter – so, wenn die Verbindung von Dreiklängen zunächst nur über gemeinsame Töne geschieht. Diese als »harmonisches Band« (S. 42) bezeichnete Anweisung setzt für die Folge zweier benachbarter Stufen die Annahme eines (verschwiegenen) Zwischenfundaments voraus (S. 130 f., 136 f.). Ebenfalls bei Sechter angelegt ist die Klassifikation der Fundamentschritte in starke, schwache und überstarke (S. 135 ff.). Sie erlaubt die von Schönberg angestrebte Beurteilung harmonischer Folgen und ermöglicht bereits in diesem frühen Stadium der Unterweisung eine funktionale Differenzierung, um bspw. Akkordprogressionen zu entwerfen, die sich über längere Strecken »im Gehen befinden« (S. 206). Gerade auf diesen Aspekt und sein technisches Korrelat, die Modulation, legt Schönberg außerordentlichen Wert (vgl. S. 193), während er Schlüsse und Kadenz vergleichsweise beiläufig behandelt. Statt detaillierte technische Anweisungen zu geben, nimmt er sie zum Anlass, um die formalen Funktionen der Tonalität zu relativieren: »Das Formgefühl der Gegenwart fordert nicht diese übertriebene Faßlichkeit durch Herausarbeitung der Tonalität; ihm bleibt ein Stück auch faßlich, ohne daß die Beziehung auf den Grundton fundamental behandelt, es kann auch folgen, wenn die Tonalität sozusagen schwebend erhalten wird« (S. 151). Die Kadenz ist für Schönberg nur eine von mehreren Möglichkeiten zur Artikulation der Form (S. 156). Tonalität, verstanden als die Herrschaft eines Grundtons, gibt es somit in unterschiedlichen Präsenzgraden: Schönberg unterscheidet zwischen Kadenz, Modulation, »schwebender Tonalität« und »aufgehobener Tonalität« (S. 179, vgl. auch S. 460 f.), wobei unter die Kadenz auch der harmonische Gesamtverlauf eines Tonstückes subsumiert wird, innerhalb dessen die Modulationen nur vorläufig andere tonale Zentren etablieren. Dagegen ist mit »schwebender Tonalität« das Oszillieren zwischen mehreren konkurrierenden Grundtönen gemeint. Diese Uneindeutigkeit wird in der aufgehobenen Tonalität noch potenziert: Dort entstehen »Gebilde, deren Gesetze nicht von einem Zentrum auszugehen scheinen, mindestens aber ist dieses Zentrum nicht ein Grundton« (S. 179). Das Verständnis von Modulation als Erweiterung

der Kadenz und nicht primär als zu überbrückende Distanz zwischen einer Ausgangs- und Zieltonart folgt dabei dem oben erwähnten Ziel einer Harmonik, die sich über längere Distanzen in Bewegung befindet. Dementsprechend präsentiert die *Harmonielehre* ausführliche, mehrschrittige Harmoniebeispiele auch dort, wo Ausgangs- und Zieltonart nahe beieinanderliegen. Als Modulationsmittel werden insbesondere die Nebendominanten und der verminderte Septakkord ausführlich dargestellt und ihre adäquate Verwendung diskutiert: Nebendominanten werden als Übernahmen aus den Kirchentonarten erklärt (S. 207 ff.) und in ihren Verwendungsmöglichkeiten systematisch aufgeschlüsselt (S. 223, 225 f.). Gleiches gilt für den verminderten Septakkord, in dessen Zusammenhang auch der Begriff der »vagierenden Akkorde« (S. 233) eingeführt wird. Gerade die Trivialisierung dieses Akkords im Laufe des 19. Jahrhunderts dient Schönberg im Übrigen als Beispiel für die immanente Entwicklungslogik der Tonalität, an deren Ende die Selbstaufhebung des Systems steht (S. 287 f., vgl. Bögge-mann 2007, S. 79 f.).

Kritik an der Praxis der Harmonielehre wird in dem Buch immer wieder geäußert, nirgendwo aber so nachdrücklich wie im Zusammenhang mit den »harmoniefremden Tönen« (S. 374 ff.). Der Wechsel von einer akkordischen zu einer linearen Betrachtungsweise und die daraus abgeleitete Erklärung dieser Dissonanzen als harmonisch sekundäre melodisch-kontrapunktische Erscheinungen offenbaren für Schönberg nur die Unfähigkeit des Systems, solche Phänomene als eigenständige Klänge zu integrieren: »Harmoniefremde Töne gibt es also nicht, sondern nur dem Harmoniesystem fremde« (S. 389). An seine Stelle setzt er das Konzept der von ihren Entstehungsbedingungen und in der Konsequenz auch von ihrem Auflösungszwang »emanzipierten Dissonanzen« (S. 390); die willkürlich gezogene Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz hebt er zugunsten eines graduellen Unterschieds auf. Auch die durch »harmoniefremde Töne« entstehenden Zusammenklänge sind also mögliche Akkorde – dass sie bislang nicht als solche galten, liegt einzig an den Prämissen des Systems, namentlich an der Terzenschichtung. Eine Alternative dazu wird im Kapitel über Quartenakkorde angedeutet; die Erläuterung der entsprechenden Klänge und ihrer Verwendungsmöglichkeiten erfolgt dann aber im Rahmen des herkömmlichen Terzensystems (S. 483 ff.).

Mit der Betrachtung der avanciertesten Harmonien im Schlusskapitel wechselt die Perspektive der *Harmonielehre*: An die Stelle technischer Erläuterungen tritt das ästhetische Bekenntnis, Ausdrucksbedürfnis und »innere Notwendigkeit« fungieren dabei als Legitimationsinstanz: Ein »neuer Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht«

(S. 478). Zwar unternimmt Schönberg den Versuch, einen elftönigen Akkord aus seinem Monodram *Erwartung* op. 17 als Addition älterer Klangformen zu erklären, deren jeweilige Auflösung suspendiert ist (S. 499 f.); die Diskussion ihrer konstruktiven Möglichkeiten bleibt aber aus zugunsten ihrer bloßen Präsentation: »Warum das so ist und warum es richtig ist, kann ich im einzelnen vorläufig noch nicht sagen. [...] Aber daß es richtig ist, glaube ich fest, und eine Anzahl anderer glaubt es auch« (S. 502).

Kommentar • Schönbergs *Harmonielehre* ist ein Lehrbuch der tonalen Harmonik, behandelt ihren Gegenstand jedoch nicht aus der Perspektive seiner unhintergehbaren Geltung, sondern auf der Grundlage der Erfahrung, dass sich auch jenseits von Tonalität sinnvoll komponieren lässt. Letztere stellt für Schönberg nur ein Kunstmittel dar, das allerdings seine Berechtigung hat, eine »formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen« (S. 27). Die Darstellungsmethode der *Harmonielehre* orientiert sich nicht an einer bestimmten, historisch situierten Praxis, sondern an dem, was das abstrakte System »Tonalität« an Möglichkeiten anbietet, unabhängig von der konkreten Verwendung im Kunstwerk. Diese Abstraktion bedeutet eine fundamentale Enthistorisierung des Stoffes, und es ist kein Zufall, dass Schönberg zur Begründung seiner Ausführungen auf die »Natur« des Tones rekurriert: In ihm ist angelegt, was die Entwicklung der Musik in einer Art nachholender Bewegung zutage fördert. Wo die traditionelle Harmonielehre Schönbergs Darlegungen entgegensteht, kann er somit im Rückgriff auf die übergeordnete Instanz den »Willen der Natur« (S. 381) gegen das historische Faktum ausspielen. Möglich wird so auch die für die *Harmonielehre* charakteristische Denkfigur der Radikalisierung überlieferter Prinzipien (Bögge-mann 2007, S. 82–85). Beispiele dafür sind die Behandlung des Nonenakkords (S. 416 f.) oder die Ausführungen über eine »Kürzung von Wendungen durch Weglassung des Wegs« (S. 432 f.). Hierher gehören auch Überlegungen, als Grundlage der Harmonik die diatonische Skala durch eine chromatische zu ersetzen. Ein in der dritten Auflage hinzugefügter Abschnitt entfaltet diese Idee in größerer Ausführlichkeit und lässt insbesondere in den Überlegungen zur einer emanzipierten zwölfstufigen Tonreihe die mittlerweile gemachten Erfahrungen mit der Zwölftontechnik durchscheinen (S. 464 ff.). Der Ausblick auf eine neue »Epoche des polyphonen Stils«, in der die Harmonik der Stimmführung nachgeordnet und einer »Rechtfertigung durchs Melodische allein« (S. 466) unterworfen wird, zeigt überdies, dass die ästhetische Umorientierung der 1920er-Jahre auch in Schönbergs *Harmonielehre* Spuren hinterlassen hat.

Literatur E. Stein, Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre, Wien 1923 • Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974, hrsg. von E. Hilmar, Wien 1974 • R. W. Wason, Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg, Ann Arbor 1985 • Arnold Schönberg. Coherence. Counterpoint. Instrumentation. Instruction in Form / Zusammenhang. Kontrapunkt. Instrumentation. Formenlehre, hrsg. von S. Neff, Lincoln 1994 • E. Haimo, Schoenberg and the Origins of Atonality, in: Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture, hrsg. von J. Brand und C. Hailey, Berkeley 1997, 71–86 • Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, hrsg. von N. Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1998 • R. Kapp, Arnold Schönberg. Vier kurze historiographische Versuche mit altmodischen Begriffen, in: ÖMZ 53/3–4, 1998, 32–42 • M. Böggemann und R. A. Kohler, Harmonielehre, in: Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von G. W. Gruber, Laaber 2002, Bd. 2, 420–436 • A. Jacob, Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs, Hdh. 2005 • M. Böggemann, Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogramm und Historismusproblem, Wien 2007 • W. Frisch, Foreword, in: Arnold Schoenberg, Theory of Harmony. 100th Anniversary Edition, übers. von R. E. Carter, Berkeley 2010, XIV–XX • M. Böggemann, Concepts of Tonality in Schoenberg's Harmonielehre, in: Tonality 1900–1950. Concept and Practice, hrsg. von F. Wörner, U. Scheideler und P. Rupprecht, Stg. 2012, 99–111

Markus Böggemann

Arnold Schönberg

Structural Functions of Harmony

Lebensdaten: 1874–1951

Titel: Structural Functions of Harmony, hrsg. von Humphrey Searle (dt. als: Arnold Schönberg, Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, übers. von Erwin Stein)

Erscheinungsort und -jahr: New York 1954 (engl.) bzw. Mainz 1957 (dt.)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 200 S., engl. bzw. VIII, 191 S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: London ²1969, hrsg. von L. Stein

Wie auch seine anderen amerikanischen Lehrbücher entstand Schönbergs Schrift über die *Structural Functions of Harmony* in engem Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit an der University of California Los Angeles. Überdies sah sich der mit 70 Jahren in den Ruhestand versetzte Schönberg veranlasst, durch die Publikation theoretischer Werke seine schmale Rente aufzubessern. Seine diesbezüglichen Pläne legte er in einem (letztlich erfolglosen) Antragsbrief an die Guggenheim Foundation vom 22. Januar 1945 dar, in dem er auch aufführte: »a textbook: structural functions of harmony, something very essential for future composers. This I could write in a few months« (Schoenberg 1964, S. 232). Tatsächlich wurde das Textmanuskript

1948 fertiggestellt, wie aus der Datierung des Vorworts auf den 28. März 1948 zu schließen ist. Bei der Arbeit an diesem Buch, das nicht nur eine Fülle von Notenbeispielen beinhaltet, sondern auch auf Englisch verfasst werden musste, wurde Schönberg von seinem ehemaligen Studenten Leonard Stein unterstützt. Weitere Herausgeber bzw. Übersetzer der jeweiligen Ausgaben hinterließen ebenfalls Spuren in der überlieferten Textgestalt.

Schönberg selbst benennt in einem kurzen vorangestellten Kapitel »The Use of this Book for Teaching and Self-instruction« seine Zielsetzung: Er möchte Lehrinhalte und -methoden, die er bereits in seiner *Harmonielehre* (Wien 1911) ausgebreitet hatte, in einer aktualisierten und auf die Bedürfnisse amerikanischer Studenten abgestimmten Form erneut vorlegen. Unter Umständen liegt in dieser selbst postulierten teilweisen Abhängigkeit von seinem frühen theoretischen Hauptwerk auch der Grund dafür, warum es dann 1948 eben nicht zur Publikation der *Structural Functions* kam, denn im selben Jahr erschien in New York die erste englischsprachige Übersetzung der *Harmonielehre* als *Theory of Harmony*. Gleichwohl würde es zu kurz greifen, die *Structural Functions* lediglich als Verlängerung der früheren Schrift zu lesen. Denn mit dem hier in extenso entwickelten Konzept der Monotonalität und der tonartlichen »Regionen« wählt Schönberg nicht nur einen neuen Modus der Darstellung (gerade auch die auf S. 20 bzw. 30 mitgeteilten »Charts of the Regions« werden häufig in der Musikliteratur abgebildet); darüber hinaus bewegt er sich in nochmals pointierter Form weg von Erklärungsmodellen, die tonartliche Verwandtschaftsverhältnisse in erster Linie unter Bezugnahme auf den Quintenzirkel erklärt und durch Modulationen erzielte tonartliche Vielfalt als – zumindest vorübergehendes – Aufgeben des Bezugs zum Grundton bzw. zur Grundtonart interpretiert hatten.

Zum Inhalt • Das Buch ist in zwölf Kapitel aufgeteilt, dessen mit Abstand längstes – Kapitel XI »Progressions for Various Compositional Purposes« – über ein Drittel des Gesamtumfangs ausmacht und mit einer Vielzahl von Notenbeispielen die Anwendungsmöglichkeiten bestimmter vorher erklärter harmonischer Verläufe für fest umrissene formale Situationen wie Satz, Periode oder Sequenz sammelt. Bereits mit dem I. Kapitel – wie das ganze Werk betitelt »Structural Functions of Harmony« – beschreibt Schönberg die Perspektiven, unter denen der Einsatz von Akkordfolgen (ganz konventionell geht er zunächst vom Dreiklang aus) in einer Komposition geregelt sein kann: Entweder lasse sich im Falle der »progression« (S. 1; dt. als »Fortschreitung«) das Verfolgen eines Ziels innerhalb einer tonartbezogenen Dramaturgie benennen – als Etablierung oder als Bestreiten der Grundtonart –, durch

Das Buch schließt – nach dem bereits erwähnten umfangreichen Beispielapparat in Kapitel XI – mit dem kurzen Kapitel XII, den essayartigen Betrachtungen »Apollonian Evaluation of a Dionysian Epoch«. Die neuartigen Akkordbildungen einer progressiven Komponistengeneration (namentlich genannt finden sich Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy und Max Reger) werden hier als Überbietung der als dionysisch bestimmten romantischen Ära gedeutet, was dem Hörer Schwierigkeiten hinsichtlich ihrer Verständlichkeit (»comprehensibility«, S. 193) zumutet. In einer Art Selbstapologetik werden die darüber noch hinausgehenden Bestrebungen der Wiener Schule, die im Rahmen der »emancipation of the dissonance« (ebd.) keinen Rückbezug auf einen tonalen Bezugsrahmen mehr benötigten, in ihrer Rückbindbarkeit an die Kriterien von Verständlichkeit und musikalischen Logik beschrieben – unter der Voraussetzung einer profunden musikalischen Ausbildung, die den Blick auf die strukturellen Funktionen der Harmonie geöffnet hatte.

Kommentar • Schönbergs auf Englisch verfasstes Lehrwerk für amerikanische Studierende weist eine Reihe von terminologischen Idiosynkrasien bzw. manchmal auch sprachliche Unschärfen auf, durch welche die Rezeption des Werks erschwert und unterschiedliche Interpretationen evoziert werden. Ein Beispiel für die Überlagerung verschiedener Konzepte ist die Bezeichnung der Regionen: Ausgehend von der englischen Stufenkennzeichnung werden hier zunächst Begriffe wie »submediant« (für die VI. Stufe) eingeführt, die dann weitere Spezifikationen erhalten (Dur- oder Molltonart auf dieser Stufe, ggf. Alteration). Ein Umkippen dieser Begriffe in Funktionsbezeichnungen zeigt sich bereits in der Vermeidung des Wortes »dominant« für die v. Stufe in Moll, wird aber dann besonders virulent, wenn weitere Ebenen von Verwandtschaftsverhältnissen indiziert werden – bspw. wird Cis-Dur innerhalb des Bezugssystems von C-Dur erklärt als die Tonart der »mediant major's submediant major« (abgekürzt »MSM«). Die Tonart Des-Dur taucht – je nach Funktion –

innerhalb des »Chart of Regions« von C-Dur zwei Mal auf: zum einen als entfernte Region der »mediant major« der »flat mediant's minor five« (»bmvM«), zum anderen als eng verwandte Tonart des neapolitanischen Sextakkords (»Np«), dem Schönberg innerhalb seiner Modulationsmodelle (übrigens unter Berufung auf die systematische Behandlung in Regers *Modulationslehre*, Leipzig 1903; vgl. S. 46) große Bedeutung zumisst. Weiterhin scheint die Vermengung von Stufen- und Funktionstheorie auf, wenn eine Darstellungsform der sich jeweils überlappenden Einflusssphären tonartlicher Regionen gewählt wird, in der die Akkorde mit dem jeweiligen Tonstufenbezug (samt Alterierung oder Substituierung) benannt werden, aber auch – durch Anordnung in Ebenen ähnlich der bei Hugo Riemann zu findenden – Hinweise auf ihre funktionale Position gegeben werden (vgl. Nbsp. 1).

Als Beispiel für uneindeutigen Sprachgebrauch sei die bereits erwähnte Begriffsbildung »roving harmony« angeführt. Diese wurde von Schönbergs Wiener Schüler Erwin Stein 1954 übersetzt als »wandernde Harmonie« (S. 3), worauf das Relat »wandernde Tonalität« (verwendet etwa von Carl Dahlhaus 1974, S. 60 ff.) zu rekurrieren scheint. Bei Robert Pascall 2002 (S. 458) wird dagegen eine Anlehnung an das in der *Harmonielehre* (Schönberg 1911, S. 430 f.) entwickelte Konzept der »aufgehobenen Tonalität« insinuiert, was diese – nicht ganz zu Unrecht – in die Nähe der dort angeführten »vagierenden Akkorde« rückt. Wenn Schönberg den Einsatz von »roving harmony« anhand von vorromantischer Musik exemplifiziert, etwa in freien Fantasien und Rezitativen sowie in Durchführungsteilen von Sonaten, lässt dies am ehesten an die entsprechende Verwendung des Begriffs der »schweifenden Harmonie« (vgl. Jacob 2005, S. 407) denken, wie er für genau diesen Zusammenhang in einem unveröffentlichten Entwurf zur »Entwicklung der Harmonie« eingeführt wurde, um ein Entwicklungsstadium der »erweiterten Tonalität« zu bezeichnen.

Literatur M. Reger, Beiträge zur Modulationslehre, Lpz. 1903 • A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911 • Ders., *Letters*, hrsg.

The image shows a musical score in G minor (one flat) with 12 measures. Below the staff is a complex functional diagram. The diagram consists of two rows of symbols. The first row contains: (t) I, +, IV, V, I, H, I, VI, H. The second row contains: (sd) I, II, V, V#, V, H, VI, H, VI, H. Below these are further symbols: (SM) III, +, IV, V, I, II, V, I. At the bottom, there are circled letters: (Np) V, I, II, V, I. The diagram represents the functional relationships between the chords in the piece, using Schönberg's system of symbols.

Nbsp. 1: A. Schönberg, Durchgang durch mehrere Regionen in Moll, hier »t-sd-SM-Np-t«, *Structural Functions of Harmony*, S. 32 (dt. S. 31), Bsp. 49d

von E. Stein, L. 1964 • C. Dahlhaus, Zur Problemgeschichte des Komponierens, in: ders., Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts, Mn. 1974, 40–73 • P. Murray Dineen, Problems of Tonality. Schoenberg and the Concept of Tonal Expression, Ann Arbor 1989 • S. Neff, Schoenberg as Theorist. Three Forms of Presentation, in: Schoenberg and His World, hrsg. von W. M. Frisch, Princeton 1999, 55–84 • C. Hust, Arnold Schönberg, Walther Howard und das Konzept der Monotonalität, in: Mth 16, 2001, 169–179 • R. Pascall, Models for Beginners in Composition. Structural Functions of Harmony. Preliminary Exercises in Counterpoint. Fundamentals of Musical Composition, in: Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von G. W. Gruber, Laaber 2002, Bd. 2, 446–459 • A. Jacob, Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs, Hdh. 2005

Andreas Jacob

Arnold Schönberg

Fundamentals

Lebensdaten: 1874–1951

Titel: Fundamentals of Musical Composition

Erscheinungsort und -jahr: London 1967

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 224 S., engl.

Quellen/Drucke: Erstdruck: hrsg. von G. Strang, unter Mitarbeit von L. Stein, London 1967 • Übersetzung: Die Grundlagen der musikalischen Komposition, 2 Bde., übs. von R. Kolisch, hrsg. von R. Stephan, Wien 1979

Nachdem er 1942/43 die auf einen sechswöchigen Sommerkurs zugeschnittenen, knapp gehaltenen *Models for Beginners in Composition* (Los Angeles) publiziert hatte, trug sich der nunmehr über 70-jährige Schönberg mit Plänen, auf der Grundlage seiner Kursmaterialien und vielfach bereits vorhandener Entwürfe umfassendere Einführungen in Teilbereiche des Tonsatzes (Kontrapunkt, Harmonie- und Formenlehre, evtl. auch Instrumentationslehre) zu verfassen und an die Öffentlichkeit zu bringen.

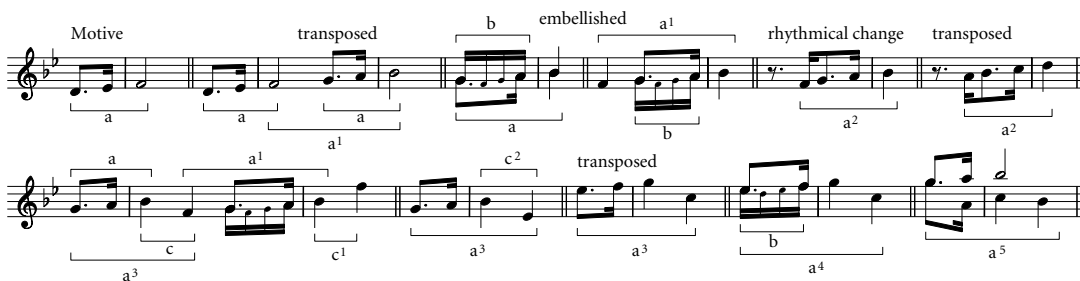
Unter anderem erwähnt er in einem Brief an die Guggenheim-Stiftung aus dem Jahr 1945 die Vorarbeiten zu »a textbook, ›Fundamentals of Musical Composition‹, of which I had started the third draft already 4 or 5 years ago« (Schönberg 1964, S. 232), und der Herausgeber des postum erschienenen Werks – Schönbergs früherer Assistent Gerald Strang – erinnert sich in seinem Vorwort an Arbeitsphasen zwischen 1937 und 1948 sowie »four more or less complete revisions« (S. XIII) weiterer Teile des Texts. Auch seien die ursprünglich eigens für das Lehrwerk geschriebenen, illustrierenden Notenbeispiele im Laufe des Überarbeitungsprozesses vielfach durch Literaturbeispiele ersetzt bzw. teilweise in *Structural Functions of Harmony* (New York 1954) transferiert worden. Die Methodik dieses als »basic text for undergraduate work« ausgewiesenen Lehrwerks sei es, anhand der Analyse jener Beispiele schritt-

weise eine Vorstellung von klassischen Formprinzipien bzw. Formtypen und Kompositionstechniken der »master composers« (ebd.) zu vermitteln. Den Referenzpunkt bildet dabei Ludwig van Beethoven, womit sich Schönberg nahtlos in die Praxis deutscher Formenlehren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einreicht; daneben werden auch Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart sowie einige spätere Komponisten (namentlich Johannes Brahms) herangezogen, wobei Komponisten der eigenen Generation nur selten in Erscheinung treten. Entsprechend jener Fokussierung auf die Formenwelt der Klassik endet das Buch mit der Beschreibung der Sonatenhauptsatzform als Kulminationspunkt der »large forms«.

Zum Inhalt • Schönberg unternimmt einen sukzessive auf den Elementarformen aufbauenden Kursus der Formenlehre, wie er seit der *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolf Bernhard Marx (2 Bde., Leipzig 1837/38) in verschiedentlich abgewandelter Form im deutschen Sprachraum als Regelfall bezeichnet werden kann. Den Ausgangspunkt bilden dabei kurze Überlegungen zum »concept of form«, in denen »logic and coherence« als Haupteigenschaften der »creation of a comprehensible form« bestimmt werden (S. 1). Daraufhin stellt Schönberg die – in den Beispielen meist als Zweitakter angelegte – »Phrase« als kleinste strukturelle Einheit vor, bevor er auf das Motiv zu sprechen kommt. Hier folgt Schönberg zunächst den hinlänglich bekannten Formulierungen seiner Zeit, wenn er die einheitsstiftende Funktion des Motivs betont. Eine spezifische Akzentsetzung erfolgt hingegen, wenn von der zentralen Rolle der Variantenbildung bei der Verwendung von Motiven die Rede ist, die insbesondere in der Musik der Wiener Klassik zu einem »style of ›developing variation‹« gebracht würden (S. 8; dt. als »Stil der ›entwickelnden Variation‹«). Schönberg gibt nicht weniger als 18 eigene bzw. aus der Literatur entnommene Beispiele für Ansatzpunkte derartiger variativer Arbeit mit dem Motiv im Hinblick auf Rhythmus, Intervallbehandlung, Harmonik und Melodik (vgl. Nbsp. 1).

Hier wird motivischer Arbeit ein Wert an sich zuerkannt, weswegen auch bereits als Kapitel IV des Lehrwerks die Verbindung von Motivformen behandelt wird, an dieser Stelle allerdings noch vor dem Hintergrund des Entwurfs von kurzen Phrasen.

In vier anschließenden Kapiteln wird nun der »construction of simple themes« nachgegangen. Im Rekurs auf die Unterscheidung von Periode und Satz (»the period and the sentence«, S. 20) wendet sich Schönberg als Erstes dem Satz-anfang zu, den er hier bereits zusammen mit seiner »complementary repetition« (dt. als »ergänzende Wiederholung«) in der »dominant form« erklärt (S. 21). Mit dem Übergang zur Periode wird die Gegenüberstellung von »antecedent«



Nbsp. 1: A. Schönberg, Variation und Entwicklung eines Motivs, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 12, Ex. 16a

und »consequent« (S. 25, 29; dt. als »Vorder-« und »Nachsatz-«) relevant, bevor der Abschluss des Satzes (»completion of the sentence«, S. 58) unter besonderem Hinweis auf die Technik der »liquidation« erläutert wird. Die Positionierung eines Kapitels über die Begleitung an einer vergleichsweise frühen Stelle (im hier folgenden Kap. IX) lässt einerseits an den analogen Aufbau bei Marx (v.a. Bd. 2, 1838) denken, zeigt aber auch die Anwendungsorientierung Schönbergs angesichts einer Zielgruppe von kompositorisch unerfahrenen Studierenden. Ein ähnlicher Beweggrund darf vermutet werden, wenn im Anschluss »character and mood« der zu entwerfenden Musik behandelt werden (S. 93), ein Sujet, das Schönberg zu allgemeinen ästhetischen Betrachtungen über die Ausdrucksfähigkeit von Musik veranlasst: Wenn Musik per se schon nichts Außermusikalisches ausdrücke (»music does not express the extramusical«, S. 93), so sei doch unstrittig, dass sie Assoziationen zu außer-musikalischen Gegenständen evoziere (»music can evoke associations with extramusical objects«, ebd.). Ebenfalls über das rein Musiktheoretische hinausweisend ist die in nachfolgenden Kapiteln vorgenommene Unterscheidung von Thema und Melodie (zum Folgenden vgl. bes. S. 102 f.): Musikalische Form lasse sich als Ausbalancierung bzw. Arretierung einer konfliktmäßig angelegten Unruhe begreifen. Während nun ein Thema immer nach einer diskursiven Behandlung strebe, sei die Melodie auf baldigen Ausgleich hin angelegt und tendiere deswegen auch eher zur Regelmäßigkeit der Formulierung und einer wellenmäßigen Struktur. Zur Demonstrierung dieser These fügt Schönberg melodische Konturen einer Reihe von Beispielen an (u. a. von Bachs *Englischen Suiten* oder Haydns Streichquartetten), die in ihrem Darstellungsmodus im Kontext seines sonstigen theoretischen Werks sehr ungewöhnlich wirken.

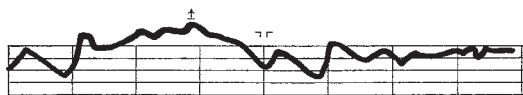


Abb. 1: A. Schönberg, Darstellung der melodischen Kontur der Sarabande aus J. S. Bachs *Englischer Suite A-Dur BWV 806*, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 113, Bsp. 97a

Der 1. Teil des Buches endet mit didaktischen Ausführungen für Studierende, denen ein »advice for self-criticism« beigegeben ist. Die einzelnen Empfehlungen sind aufschlussreich im Hinblick auf das verfolgte pädagogische wie musiktheoretische Konzept Schönbergs: »listen«, »analyze«, »eliminate non-essentials«, »avoid monotony«, »watch the bass line«, »make many sketches« sowie »watch the harmony; watch the root progressions« – und erneut: »watch the bass line« (S. 116 ff.).

Nun erst – nach etwa der Hälfte des Buches – wendet sich Schönberg den einzelnen Formtypen zu, die er wiederum in »small« bzw. »large forms« unterteilt. Zu den ersteren zählt er die »small ternary form (A-B-A1)« (dt. als »kleine dreiteilige Form«) ebenso wie Menuett, Scherzo und »theme and variation«. Bemerkenswert ist der Einschub eines kurzen Kapitels über unregelmäßig gebildete Perioden und Sätze (»uneven, irregular and asymmetrical construction«), das zwischen den Kapiteln über die kleine dreiteilige Form und das Menuett platziert wurde. Als Besonderheit des erneut dreiteiligen Scherzos wird die »modulatory contrasting middle section« (S. 151; dt. als »modulatorischer kontrastierender Mittelabschnitt«) herausgearbeitet, die möglichst als »elaboration« (ebd.; »Durchführung«) anzulegen sei. Besonders dieser Formteil mit seinem – im Buch hier erstmals zur Sprache kommenden – durchführenden Charakter wird mit ausführlichen Anweisungen zur sorgfältig geplanten »practice form« bedacht, die den anzulegenden Modulationsplan sowie Möglichkeiten der Fortführung wie Sequenz und schließlich Liquidierung vorstellen (vgl. S. 151–154). Im Rahmen des Kapitels über Thema und Variationen wiederum wird neben der Themenanlage selbst v.a. auf das »motive of variation« (S. 169; dt. als »Variationsmotiv«) eingegangen, zu dem Hinweise gegeben werden, wie es aus dem Thema selbst zu gewinnen und weiter auszuarbeiten sei. Erneut – und nicht zufällig unter Verweis auf entsprechende Verfahren bei Brahms – wird hier das Variationsprinzip mit entwickelnder Arbeit zusammengedacht.

Im 3. Teil des Buches zu den »large forms« finden sich Ausführungen zu drei Themenblöcken, wovon der mitt-

lere – »The Rondo Forms« – vergleichsweise am knappsten behandelt wird. Dagegen schaltet Schönberg ein etwas längeres Kapitel zu den »Parts of larger Forms (Subsidiary Formulations)« (dt. als »die Teile größerer Formen [Untergeordnete Formulierungen]«) ein. Was mit derartigen Teilen in erster Linie gemeint ist, erschließt sich im Hinblick auf die hier schon angelegte mögliche Perspektivierung auf die Sonatenhauptsatzform. Denn es handelt sich um Formteile, die dort ebenfalls Anwendung finden können, namentlich verschiedene Formen der Überleitung (»transition«, S. 178 ff.), weitere Themen bzw. Themengruppen (als »group of subordinate themes«, S. 183, oder als »lyric theme«, S. 184) sowie die Coda (S. 185 ff.). Insbesondere die »transition« wird differenziert betrachtet, je nachdem, ob es sich um eine Passage »with independent theme« (S. 179; dt. als »mit einem unabhängigen Thema«) handelt oder um solche »evolving from the previous theme« (S. 180; dt. als »die sich aus dem vorherigen Thema entwickeln«); und auch der Rückführung (»retransition«, S. 181) wird ein eigener Abschnitt gewidmet. Auffällig bei der Behandlung der entsprechenden Formteile innerhalb des abschließenden Kapitels über das »Sonata-Allegro« ist die Tatsache, dass Schönberg regelmäßig von Seitenthemen-Gruppen ausgeht (»the subordinate group«, S. 204 ff.) und hier Merkmale wie »loose structure« (»lockeres Gefüge«), »spinning out« (»Fortspinnung«), »evasion of cadences« (»Vermeidung von entschiedenen Kadenzen«) sowie »codettas, or even a definite closing theme« als typisch erachtet. Die englischsprachige Ausgabe beinhaltet einen Appendix, entnommen einem Brief an Douglas Moore aus dem Jahr 1938, in dem Schönberg seine mit dem Buch verfolgten pädagogischen Ziele benennt. Der deutschsprachigen Ausgabe wurde ein weiterer Text beigelegt, nämlich einer der zahlreichen – und hier auf Deutsch verfassten – Entwürfe Schönbergs zum Problem des Formbegriffs.

Kommentar • Die Menge der aufeinander bezogenen Skizzen und Entwürfe zum Formbegriff, die schließlich in der Ausformulierung im I. Kapitel von Schönbergs *Fundamentals* mündeten, ist ein sicheres Indiz für den langen Zeitraum, über den sich Schönberg mit diesem für ihn eminenten Problem auseinandersetzte (vgl. Jacob 2011). Dieser Befund trifft auf die Genese des ganzen Buches zu, das für Schönberg einen hohen Stellenwert in seinem Schrifttum einnahm. So schrieb er bereits 1939 einen Brief an Anton Webern, in dem er über seine intensive Arbeit an dem Projekt berichtete (mittlerweile sei bereits etwa die Hälfte der zweiten Fassung fertig) und sich in höchsten Tönen über das Produkt äußerte: »Ich glaube, es wird etwas sehr gutes, ästhetisch, theoretisch, geistig und [...] moralisch. Insbesondere aber: Pädagogisch« (zit. nach Hilmar 1974, S. 65). Unter Umständen eben aufgrund jener skrupulösen

Arbeitsweise wurde zu Schönbergs Lebzeiten aber nur ein schmales Seitenerzeugnis zu den hier verfolgten umfanglicheren Plänen publiziert, die *Models for Beginners in Composition*, die in nuce und unter Berücksichtigung harmonischer Prozesse einen Kursus zur Konstruktion von zweistimmigen Phrasen, Sätzen, Perioden, kontrastierendem Mittelabschnitt der dreiteiligen Form, Rekapitulation, Menuett und Scherzo bieten und mit weiteren Beispielen zu »phrases, half-sentences, antecedents, and »a«-sections of ternary forms« enden. Trotz der verwickelten Entstehungsgeschichte erfüllten die *Fundamentals* ihren Zweck als ein Lehrbuch der Formenlehre, das insbesondere im englischsprachigen Raum vielfache Verwendung fand; neben der *Formenlehre* (Wien 1951) von Erwin Ratz dürften sie somit als wichtigste einschlägige Schrift der Wiener Schule gelten.

Literatur A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, 4 Bde., Lpz. 1837–1847 • A. Schoenberg, Models for Beginners in Composition, N.Y. 1943 [2., rev. Aufl., hrsg. von L. Stein, Los Angeles 1972] • E. Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens, Wien 1951 • A. Schoenberg, Letters, hrsg. von E. Stein, L. 1964 • Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, hrsg. von E. Hilmar, Wien 1974 • R. Pascall, Models for Beginners in Composition. Structural Functions of Harmony. Preliminary Exercises in Counterpoint. Fundamentals of Musical Composition, in: Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von G. W. Gruber, Laaber 2002, Bd. 2, 446–459 • A. Jacob, Notiz, Skizze, Entwurf und Ausarbeitung, in: Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches, hrsg. von H. Krones, Wien 2011, 125–141

Andreas Jacob

Simon Sechter

Grundsätze

Lebensdaten: 1788–1867

Titel: Grundsätze der musikalischen Komposition

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1853/54

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 224 S. (Abt. I), VIII, 392 S. (Abt. II), 356 S. (Abt. III), dt.

Quellen / Drucke: Übersetzung: Simon Sechter's The Principles of Musical Composition. A Translation of and Commentary on Selected Chapters, übers. von J. Chenevert, Diss. Univ. of Wisconsin 1989 • Digitalisat: BSB

Simon Sechter, ab 1824 Hoforganist und ab 1851 Professor für Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, gilt als berühmtester Wiener Musiktheoretiker in der kirchenmusikalischen Tradition Johann Georg Albrechtsbergers. So sind es zwar Sechters *Grundsätze*, durch die eine Rezeption der Fundamentalbass-Theorie Jean-Philippe Rameaus in ebenso modifizierter wie ein-

schlägiger Weise in Österreich erfolgte, die eigentliche implizite Lehrtradition ist jedoch eine stark dem Kontrapunkt und der Generalbasstradition verpflichtete praktische Harmonielehre.

Zu Sechters Schülern zählten neben Anton Bruckner auch Adolf Henselt, Theodor Kullak, Franz Lachner, Theodor Leschetizky und Sigismund Thalberg. Auch bemühte sich Franz Schubert gegen Ende seines Lebens um Unterricht bei Sechter.

Die ausgesprochen induktive Methodik der *Grundsätze* enthält in der Essenz bereits Gedankengut, das bei Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Arnold Schönberg und Ernst Kurth eine theoriebildende Schärfung erfuhr. Berühmtheit erlangte Karl Mayrbergers Adaption der Sechter'schen Fundamentalbass-Methode auf den Anfang von Richard Wagners *Tristan* (vgl. Mayrberger 1882).

Zum Inhalt • Einen musiktheoretischen Ansatz im Sinne eines geschlossenen Systems stellt eigentlich nur die 1. Abteilung der *Grundsätze* dar (*Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig 1853). Dass in der Anordnung der Kapitel zunächst Diatonik, dann Chromatik und schließlich Enharmonik erläutert werden, entspricht dem übergeordneten Gedanken, dass jedem chromatischen Satz ein diatonischer Satz zugrunde liegt (Abt. 1, S. 128).

Sechter modifiziert Rameaus Idee des basse fondamentale, also eines virtuellen, von Grundton zu Grundton nach bestimmten Regeln fortschreitenden Basses, indem er jede Art von wissenschaftlicher Herangehensweise über die Partialtonreihe ausblendet und Rameaus vergleichsweise vorsichtig formulierte Gesetze der Harmoniefortschreitung auf nur zwei Varianten, Fortschreitungen in Quinten und Terzen, einschränkt und als dogmatische Setzung in eine Gruppe von nur wenig variierenden Modellfortschreitungen kondensiert. Als eine solche Gruppe ist auch die sogenannte Sechter'sche Kette mit den Fundamenten V-I-IV-VII-III-VI-II-V-I zu verstehen, in deren Auskomposition der Quintfall/Quartstieg als stärkere Progression durch einen Terzfall als schwächere Fundamentfortschreitung unterbrochen bzw. ersetzt sein kann. Zu dieser eher unterrichtspraktischen Herangehensweise passt auch, dass er sich mit Rameau, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Friedrich Wilhelm Marpurg oder gar Charles-Simon Catel weder auseinandersetzt noch irgendeine Vorgängerschrift erwähnt. Ebenfalls unterrichtspraktisch wirkt die Entscheidung, keine Originalwerke zu zitieren, sondern die zahlreichen Beispiele auf der Basis eines vierstimmigen Satzes, den er als Norm definiert (Abt. 1, S. 14), selbst zu verfassen. Obwohl die *Grundsätze* eine Harmonielehre sind, ist Sechters Herangehensweise kontrapunktisch geprägt. Der Ausgangspunkt seiner Diatonik ist die C-Dur-Tonleiter (Abt. 1,

S. 1), deren Intervalle er durchaus nicht nach Schwingungsverhältnissen, sondern nach der Tastatur demonstriert. Dieser haptischen Herangehensweise widerspricht es, dass er auf der sogenannten reinen Stimmung besteht, in der die Quinte zwischen *d* und *a* um das syntonische Komma zu eng ist (Abt. 1, S. 4, 11, 22 ff., 51 ff. et passim). Diese Unreinheit des Dreiklangs der II. Stufe, die er aus der Rameau-Tradition übernimmt, ist zwar in der musikalischen Praxis seiner Zeit größtenteils irrelevant, bringt ihn aber zu tendenziösen Einschränkungen für die Fundamentfortschreitungen, da diese nun umso mehr nach dem Modell der Sechter'schen Kette interpretiert werden.

Innerhalb dieser hermetischen Auswahl elementarer Fortschreitungen ist es nur mit Hilfskonstruktionen möglich, die üblichsten Wendungen wie z. B. Trugschlüsse oder sekundweise fortschreitende Fundamente im System zu verankern. Demzufolge erweitert Sechter die Idee der Rameau'schen Kleinterzsubstruktion, ein Verfahren, mittels welchem ein Sekundstieg des Fundaments durch einen virtuellen Bass eine kleine Terz unter dem Grundton der Ausgangsharmonie in einen Quartstieg verwandelt wird. In einer emanzipierten Behandlung des virtuell unterschobenen Grundtons interpoliert er Zwischenfundamente bis zur substruierten Quinte. So erklärt er die Fortschreitung eines d-Moll-Dreiklangs in einen C-Dur-Dreiklang, indem er ein Fundament auf *G* substruiert und den d-Moll-Dreiklang zum Fragment eines Septnonakkords erklärt (Abt. 1, S. 32 ff.). Dabei ist der Abstraktionsgrad dieser nicht erklärenden Fundamente unklar, denn sie haben offenbar Auswirkungen auf die Stimmführung der erklingenden Töne. Zwischen abstrakt-theoretischem und kontrapunktischem Denken steht auch seine Idee der Vorbereitung von Akkordtönen, des aus seiner Perspektive für die Logik der Fortschreitung notwendigen »harmonischen Bindungsmittels« (Abt. 1, S. 16), was ihn dann auch zu der engen Auswahl von Terz- und Quintschritten führt (Abt. 1, S. 26 f., 98).

Bei der Erklärung der Molltonart stellt Sechter mit der gleichzeitigen Einführung aller chromatischen Varianten des oberen Tetrachords der Skala nicht nur die Weichen für eine spätere Verknüpfung mit chromatischer Harmonik (Abt. 1, S. 55–61, 120), sondern auch für die Mehrdeutigkeit von Tonleiterstufen sowie die Präsentation alterierter Klänge wie dem übermäßigen Dreiklang auf der III. Stufe (Abt. 1, S. 57). Auch hier kommt es zu einer systembedingten Verzerrung stilistischer Realitäten: Ausgehend von der Hypothese, dass verminderte Dreiklänge nicht zu den diatonischen Stammakkorden zählen, führt er übertrieben oft kadenzierende – tatsächlich eher ungebräuchliche – Wendungen mit dem Molldreiklang der II. Stufe auf, wie er auch sonst zu viel Gebrauch von der erhöhten sechsten Leiterstufe macht.

Der 3. Teil der 1. Abteilung behandelt diatonische, chromatische und enharmonische Modulationen. Von Interesse ist, dass sogenannte Tonwechslung und jedwede Art von Chromatik als Anleihe aus einer verwandten Tonart verstanden wird. Von Dur aus gesehen besteht die tonnetzartig präsentierte Verwandtschaft (Abt. 1, S. 107) aus den parallelen und gleichnamigen Molltonarten der Hauptstufen I, IV und V sowie den Tonarten dieser Stufen selbst. Dabei kommt es zu unscharfen Trennungen zwischen diatonischen Tonwechslungen in abgekürzter Form, die durch den Wechsel des Tongeschlechts Schritte im Quintenzirkel überschlagen können (Abt. 1, S. 108–116), und den chromatischen Fortschreitungen (Abt. 1, S. 119 ff.). Als Beschränkung wiederholt Sechter hier erneut, dass Fundamente nicht chromatisiert werden dürfen (Abt. 1, S. 121). Spätestens ab §9 dieses Teils (Abt. 1, S. 128–146) geht er dazu über, Modelle für eine chromatische Auskomposition und -figuration diatonischer Stufen zu geben und zu kommentieren, wobei er die diatonische Form jeweils voranstellt. Als »Zwitteraccorde« führt er Akkorde mit übermäßiger Sexte ein (Abt. 1, S. 147–152), deren Standardauflösung in den dominantischen Quartsextvorhalt er sehr umständlich aus der Fundamentfortschreitung erklärt (Abt. 1, S. 151) anstatt schlicht auf das Problem der Quintparallelen zu verweisen. Ebenso sperrt sich jede neapolitanische Form der Subdominante gegen seine Ausgangshypothesen (Abt. 1, S. 155), da er die tiefalterierte II. Stufe nicht als chromatisiertes Fundament anerkennen kann.

Bei der Beschreibung enharmonischer Modulationen legt er den Schwerpunkt auf die Enharmonik des verminderten Septakkords (Abt. 1, S. 210–215) und die des übermäßigen Quintsextakkords, der »Zwitterseptnonaccorde« (Abt. 1, S. 215 ff.), ansonsten verfährt er hier knapp, gemäß seiner Schlussbemerkung (Abt. 1, S. 218), dass die Diatonik »Mutter aller gesunden einfachen Melodie« sei, die Chromatik das »Bild mehrerer verwandter Familien« zeige und für leidenschaftliche Sätze geeignet sei, wohingegen die Enharmonik von der großen Welt und ihren Geheimnissen, Täuschungen und Verirrungen erzähle, welche im Satz nicht zu häufig vorkommen sollten.

Die 2. Abteilung (*Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden*, Leipzig 1854) enthält mit den »Gesetzen des Taktes« teilweise sogar mehr als nur Anregungen für Riemanns Metrik und mit den folgenden beiden Teilen zum »einstimmigen Satze« und dem Teil zur »Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden«, so etwas wie eine über konstruierte Einzelfallstudien vermittelte und in der Fundamentalbass-Lehre abgesicherte Melodielehre für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch in der 2. Abteilung wird mit dem Verweis

auf ein parallel vorzunehmendes Selbststudium (Abt. 2, S. III) auf Literaturzitate verzichtet.

Interessant ist die Analogie zwischen Takt- und Harmonielehre: Wie die Haupt-Zählzeiten der einfachsten Taktarten $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ den einfachen diatonischen Fundamentalschritten entsprechen (Abt. 2, S. 10), entsprechen die diminuierenden metrischen Derivate der zusammengesetzten Taktarten der chromatischen und figurativen Auskomposition von Fundamenten.

Einen Akzentstufentakt beschreibt Sechter in seiner Darstellung des $\frac{4}{4}$ -Takts, indem er den Hauptakzent der ersten Zählzeit gibt und die übrigen Zählzeiten mit untereinander abgestuften Nebenakzenten versieht (Abt. 2, S. 12). Die Unabhängigkeit von Taktgewicht und komponiertem Rhythmus demonstriert er am Beispiel der Synkope (Abt. 2, S. 13).

Zu einer Taktgruppenmetrik kommt er durch Augmentation der Akzentstufungen innerhalb eines Taktes, indem er die Notenwerte ausdehnt und auf eine potenzierte Anzahl von Takten verteilt (Abt. 2, S. 22 ff.).

Das wesentliche Kriterium dafür, ob ein Takt mit Gewicht ausreichend gefüllt sei, entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Fundamentfortschreitung und Taktgewicht (Abt. 2, S. 15 ff.). Wie das Taktgewicht die Wirkung einer Harmonie oder eines Fundamentalschrittes verändern kann (Abt. 2, S. 22), so entscheidet auch die Fundamentfolge darüber, ob es sich um einfache Taktangaben oder um eine »Taktmischung« (Abt. 2, S. 86) handelt, wenn nämlich zu gunsten eines langsameren oder schnelleren harmonischen Informationsflusses z. B. statt eines zweizeitigen Taktes ein vierzeitiger gewählt wird – bei Beibehaltung der ursprünglichen Taktangabe – und so aus virtuell 16-taktigen Phrasen z. B. Gebilde von scheinbar 20 Takten werden (Abt. 2, S. 86 ff.). Auf dieselbe Art und Weise erklärt er auch die Hemiolenbildung (Abt. 2, S. 89 f.). Wiederum große Nähe zur Taktgruppenmetrik (Abt. 2, S. 59) zeigt seine Lehre von den Ruhepunkten, die ähnlich der Darstellung Johann Matthesons an einem Menuett den Satzzeichen Punkt, Doppelpunkt, Semikolon und Komma entsprechen, was an einer idealtypischen 16-taktigen Periode illustriert wird, deren Halbsätze satzartig gebaut sind (Abt. 2, S. 55–70). Dieser schwer systematisierbare, aber instruktive Teil endet mit einem ausführlichen Probestück, einer Passacaglia über eine Variante der Sechter'schen Kette, deren Variationslogik der figurierenden und chromatisierenden Auskomposition von Fundamenten folgt (Abt. 2, S. 91–140).

Die Lehre »vom einstimmigen Satze« schließt an die Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien der 1. Abteilung an. Gemeint ist eine Einstimmigkeit auf der Basis harmonischen Denkens, die von Phänomenen latenter Mehrstimmigkeit geprägt ist (Abt. 2, S. 145). Hier zeigt

sich nicht zum ersten Mal Sechters Verwurzelung in der aus der Generalbasstradition stammenden Oktavregel, da er zunächst von der C-Dur- und a-Moll-Tonleiter ausgeht, die er in sekundweise und dann erst sprunghaft fortschreitende Abschnitte unterteilt und harmonisch analysiert (Abt. 2, S. 146–149). Einer Erweiterung der Melodie entspricht in der Regel eine Erweiterung der Fundamentfolgen, wobei die Idealkonfiguration der Fundamente wiederum die kleine unter dem Namen Sechter'sche Kette zusammengefasste Gruppe von variierten Quintfallsequenzen ist. Die induktive und exemplifizierende Vorgehensweise, die im Übrigen detailliert auf die durch die reine Stimmung defizienten Intervalle eingeht (Abt. 2, S. 169–173), erklärt fallweise, welche Fundamentfolge welche melodischen Wendungen und Klischees erfordert. Dabei geht Sechter von Gehör und Instinkt aus, sodass z. B. formelhafte Wendungen wie die Tonleiterstufen VIII-VII-X-IX des Fenaroli-Modells als selbstverständlich und natürlich gelten, wobei gerade diese idealtypischen melodischen Stufengänge frappierend den Zügen der Schenker-Lehre ähneln. Das implizite Kriterium einer einfachen und natürlichen Melodie, das er für Dur ausgesprochen oft heranzieht, wird nie wirklich erklärt und spielt bezeichnenderweise in Moll gar keine Rolle. Ging es vorher vornehmlich um Auskomposition einfacher Verhältnisse, so scheint es jetzt um Abstraktion und Reduktion von figurativen Wendungen auf einfache Fundamentfortschreitungen zu gehen (Abt. 2, S. 175–197). Spätestens in der anschließenden Darstellung der Einstimmigkeit in Moll wird deutlich, wie sehr sich Sechter in der Demonstration von Einzelfällen verliert. Der Lehrgang bleibt sicher instruktiv, aber selbst die Paragrapheneinteilung büßt an Systematik ein, wie Sechter auch selbst schließlich einräumt (Abt. 2, S. 287).

So ist auch der letzte Teil über die »Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden«, viel mehr ein Leitfaden für die Improvisationspraxis als eine Theorie. Umso deutlicher wird, wo Sechter in der Musik seiner Zeit den größten Erklärungsbedarf sieht: Mit heute kaum nachvollziehbarer Akribie untersucht er drei- bis fünftönige, enigmatische melodische Miniatur-cantus-firmi, v. a. solche, die sich entweder gegen einfache Kadenzharmonik im Note-gegen-Note-Satz sperren oder eben gerade mehrere Optionen zulassen (Abt. 2, S. 304 ff.).

Gleichsam als Conclusio des Lehrwerks führt Sechter eine lakonische Methodik der Harmonisierung ein, die die zu verwendenden musikalischen Elemente vom schlichten diatonischen Satz mit Dreiklängen in Grundstellung bis zum auskomponierten Satz graduell komplexer werden lässt und die er in einem charakteristischen Missverständnis seiner Zeit mit einem stilgeschichtlichen Gang durch die Epochen der historischen Mehrstimmigkeit gleichsetzt

(Abt. 2, S. 362 f.). Die insgesamt acht Lehrschritte werden wiederum mit Beispielen unterlegt, wobei die diatonischen Beispiele ausnehmend künstlich klingen und einem stilistischen Niemandsland zu entstammen scheinen, der Satz hingegen mit zunehmendem Grad der chromatischen und figurativen Auskomposition zu stilistischer Sicherheit in der noch lebendigen Generalbasstradition findet.

Sicher nützlich ist das als Index angelegte Melodienverzeichnis, das die Arbeit mit dem Buch im Selbststudium erleichtert, besonders wenn man Sechters Vorschlag nachkommt, die aufgelisteten Melodiefragmente wiederum als Aufgabenstellungen zu verwenden (Abt. 2, S. 391).

Bezeichnend ist der Titel der 3. Abteilung (*Vom dreistimmigen und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Kontrapunkte*, Leipzig 1854), der eine curriculare Reduktion vom dreistimmigen auf den zweistimmigen Satz beschreibt. So ist auch die gesamte Kontrapunktlehre Sechters eine systematische Verfeinerung der in den ersten beiden Abteilungen dargestellten Lehre vom Fundamentbass. Strenge äußert sich einerseits in Bezug auf die Grundharmonien und andererseits, als Werkzeug horizontaler Kontrolle des Satzes, in einer ausnehmend gründlichen Behandlung des doppelten Kontrapunkts.

Kommentar • Der Geltungsbereich der *Grundsätze* reicht weit über das Wiener Umfeld hinaus. Sechters mehr beschreibende als begründende Methodik, seine wissenschaftsscheue Neigung, intuitive musikalische Entscheidungen sowie schwer argumentativ zu fassende Traditionen auf ein zwar von Rameau abgeleitetes, aber im Ganzen eher fiktives System weniger Handwerksregeln zurückzuführen, und die ihre Inhalte eher versteckende Anordnung des Werkes in gleichmütige Paragraphen boten reichlich Gelegenheit zur Ausarbeitung neuer theoretischer Ansätze in der Folgezeit. So setzte sich die Symmetrie nur weniger richtiger Fundamentschritte nicht nur bei Schenker und Schönberg, sondern ebenso in der ungarischen Musiktheorie des 20. Jahrhunderts z. B. bei Albert Simon, Ernő Lendvai und Lajos Bárdos fort. Die eigenwillig profilierte Tonartenverwandtschaft, die die Dur-Moll-Vermischung selbstverständlich neben den quintverwandten Tonarten zum diatonischen Umfeld rechnet, fand ihren Niederschlag in Schönbergs »Beziehungen zur Moll-Unterdominante« (in: *Harmonielehre*, Wien 1911). Das emanzipierte Wechselspiel von Akkord, Akzentstufentakt und Taktgruppenmetrik, Syntax und Stimmführung dürfte mindestens ebenso eine Funktionstheorie vorbereitet haben wie Moritz Hauptmanns Hauptwerk *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig 1853). Auch bereitet die vorherrschende Dynamik der Auskomposition nicht nur Schenkers Lehre vor, sondern auch Schönbergs Idee der entwickelnden Variation.

Obwohl Sechter für systembedingte Anachronismen kritisiert wurde, haben seine abstrakt entwickelten Satzübungen stilistische Nähe zur Musik seiner Zeit. Selbst Skurriles wie die permanent erhöhte sechste Tonleiterstufe in Moll lässt sich rechtfertigen, wenn man an die Vielzahl prominenter Quintfallsequenzen denkt, die auf dem Septakkord dieser Stufe ihren Ausgang nehmen (z. B. Frédéric Chopins op. 6 Nr. 1). Sechters implizite Gleichsetzung von Modulation und Chromatik findet sich in Kurths Energetik wieder, und auch das historische Missverständnis, jedem chromatischen Satz läge ein diatonischer Ursatz zugrunde, ist Inspirationsquelle besonders für Wagner, aber explizit auch für Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms und Franz Liszt.

Literatur K. Mayrberger, Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven aus ›Tristan und Isolde‹ erläutert, Bayreuth 1882 • E. Tittel, Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von M. Vogel, Rgsbg. 1966, 163–201 • C. Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert (= GMth 10 und 11), Dst. 1989 • D. W. Bernstein, Nineteenth-Century Harmonic Theory. The Austro-German Legacy, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 778–811 • L. Holtmeier, Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert, in: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie, hrsg. von H. de la Motte-Haber und O. Schwab-Felisch, Laaber 2005, 224–229

Ariane Jesulat

Georg Andreas Sorge

Vorgemach der musicalischen Composition

Lebensdaten: 1703–1778

Titel: Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kan
Erscheinungsort und -jahr: Lobenstein [1745] (Tl. 1), [1746] (Tl. 2), [1747] (Tl. 3)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [9] S., S. 4–66, XXXVI Notenbeispiele (Tl. 1), [10] S., S. 67–132, XXII Notenbeispiele (Tl. 2), [10] S., S. 333–432, [8] S., XL Notenbeispiele (Tl. 3), dt.

Quellen/Drucke: Übersetzung: Georg Andreas Sorge's ›Vorgemach der musicalischen Composition‹. A Translation and Commentary, 3 Bde., übs. von A. Dixon Reilly, Diss. Northwestern Univ. 1980 • Digitalisat: BSB

1721 hatte Georg Andreas Sorge die Stelle des Hof- und Stadtorganisten (mit allgemeinen schulischen Lehrpflichten)

im reußischen Lobenstein angenommen, die er zeitlebens, entgegen dem Usus seiner Generation und trotz steigender Reputation als Musikgelehrter ab den 1750er-Jahren sowie attraktiverer Stellenangebote, gegen keine bessere Position eintauschte. Aus dieser bemerkenswerten selbstgewählten peripheren Position trug Sorge zur deutschen musiktheoretischen Debatte um die Harmoniesysteme mit Publikationen bei, deren Druckkosten er meist selbst trug. Ein kritisch-polemisches Forum bot Lorenz Christoph Mizlers Correspondierende Sozietät der musicalischen Wissenschaften, in die Sorge (im Anschluss an Johann Sebastian Bach und im Jahr der Abschlusspublikation seines *Vorgemachs*) 1747 als 15. Mitglied aufgenommen wurde und in der er vergeblich und zum Verdruss Mizlers versuchte, diesen als Sozietätssekretär zu ersetzen.

Als Organist war Sorge ein gelehrter mathematischer Akustiker und baute seine harmonische Theorie auf der Partialtonreihe auf. Ihr widersprach Jean-Philippe Rameaus Idee der Untersetzung von Akkorden durch Terzen (Supposition), anlässlich derer sich Sorge (v. a. mit seiner Schrift *Compendium harmonicum*, Lobenstein 1760) in eine Polemik mit dem Berliner Rameau-Adepten Friedrich Wilhelm Marpurg verstrickte. Rasch publizierte dieser eine destruktive Gegenschrift (*Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Berlin 1760), die er den berühmten Kapellmeistern Norddeutschlands zum Amüsement widmete und, in der Rolle eines Pseudo-Herausgebers, dem Kontrahenten als Pseudo-Autor unterschob – erfolgreich, denn bis heute ist das Buch in *RISM B VI* und anderswo irrig als Sorges Werk rubriziert. Der derbe, aber nicht unaufwendige publizistische Witz, gepaart mit dem von Sorge mit eingeleiteten Zerfall von Mizlers Sozietät, schwächte die öffentliche Wahrnehmung des Lobensteiners innerhalb der musikalisch fortschrittlichen Gemeinschaft als wichtige Stimme zur deutschen Musiktheorie erheblich. Immerhin zeigt der Titelwechsel (von *Compendium harmonicum* zu *Anleitung zum Generalbaß*) im Rahmen des Streits recht deutlich, welcher Domäne das höhere Theoriepotenzial zugesprochen wurde: Marpurg hatte Sorges Harmonielehre zum Generalbass-Traktat erniedrigt.

Zum Inhalt • Die sich allmählich abzeichnende Differenz zwischen Praxis- (Generalbass) und Theorieanspruch (Harmonie) prägt bereits Sorges erste umfangreichere Publikation, die aus den Generalbass-Schriften der Vorgängergeneration (Johann Mattheson und Johann David Heinichen) primär das adaptiert, was ihm für eine Theoretisierung der Harmonie auf der Basis der Dur-Moll-Tonalität brauchbar scheint, nämlich v. a. die zirkuläre Anordnung der 24 Tonarten in Quinten, die Reduktion auf Dreiklänge

und Septakkorde und schließlich die Akkordumkehrung als Voraussetzung einer beweglichen Stimmführung.

Von Beginn an spricht sich Sorges Abhandlung durch eine große Menge musikliterarischer Referenzen vom Verdacht frei, eine nur praktische Anleitung zu sein. Sorge betont, »daß das *Studium Bassi generalis* eben nicht vor pure Anfänger der weitläufftigen Music gehöre« (S. 5), und führt u. a. Mizlers Schrift *Anfangs-Gründe des General-Basses* (Leipzig 1739) an, in welcher dieser den Beweis zu führen versucht hatte, dass der Generalbass als eine mathematische Wissenschaft (im Sinne des rationalistischen Philosophen Christian Wolff) einzustufen sei. Im Rahmen dieses Theoriedesigns spielt die Naturhaftigkeit des wissenschaftlich betrachteten Objekts eine wesentliche Rolle, und die Akustik versprach unter Wolffs visionärem Projekt einer »Aerometrie« größere wissenschaftliche Würden zu erlangen. Es ist daher im Sinne dieses Wissenschaftsanspruchs von Bedeutung, dass Sorge seine Dreiklangstheorie mit Partialtönen auf Streichinstrumenten, Blasinstrumenten und Versuchen mit resonierenden Saiten auf Klavierinstrumenten (»Sympathie« der Töne, S. 11 ff.) an ein zu erforschendes Naturphänomen rückbindet.

Signaturentabellen, wie sie bei Heinichen oder Mattheson noch zu finden sind und die einen zahlenmäßig kombinatorischen, äußerlich klassifizierenden Ansatz durchscheinen lassen, lässt Sorge beiseite. Er bespricht die grundlegenden Dreiklangstypen in qualitativ absteigender Folge (vollkommen bis unvollkommen): den Dur-, Moll-, den verminderten (»deficiens«), den übermäßigen Dreiklang (»trias superflua«) und die »Trias manca« (Dreiklang aus großer Terz und tieferer Quinte). Bei der Erläuterung der Tonarten unternimmt Sorge zunächst eine kurze Würdigung der Kirchentöne, die nicht etwa (wie noch in der Vorgängergeneration) als Zeichen eines regressiven musikalischen Sprachstands herabgesetzt werden, sondern nur deshalb »en passant« vorgetragen würden, da sie »vor anfahende General-Baß-Schüler noch zu *intricat*« seien (S. 26 f.). Ausführlich wird bei den modernen Dur-Moll-Skalen die Zusammengehörigkeit paralleler Tonarten erklärt, anschließend werden die Akkorde in Tonarten ihrer Qualität nach wiederum absteigend erläutert (»Final-Chorde«, dann »Chorda dominans«, dann die restlichen, die »auf keinen Rang sehen wollen«, S. 34). Im Rahmen der Stimmführung bei Akkordfortschreitungen greift Sorge auf die kontrapunktischen Bewegungsregeln (in der Formulierung von Johann Joseph Fux) zurück (S. 35).

Ist der erste Teil hauptsächlich der Grundlegung der Tonarten und der Position der Dreiklänge innerhalb ihrer Grenzen gewidmet, so beschäftigt sich der zweite Teil ausführlich mit den Umkehrungen (»Versetzungen«, ab S. 67; »die Sexten entspringen von den Tertzen«, S. 68), also dem

Sextakkord und dem Quartsextakkord. Dies geschieht in strikter Reihenfolge mit allen Dreiklangstypen. Der Gesamtaufbau des Werks vollzieht abermals den Weg von der Perfektion zur Unvollkommenheit nach. Im dritten Teil werden die Dissonanzen behandelt, wobei der Septime (nicht ohne Probleme abgeleitet aus der Partialtonreihe, vgl. dazu Reilly 1980, S. 81–84 und 494–499) die tragende Rolle zukommt. Sorges Abhandlung ist die erste im deutschsprachigen Raum, die alle verschiedenen Möglichkeiten der Septime als Dissonanz systematisch durchspielt: »gebunden« (d. h. vorbereitet in verschiedenen Formen), frei eintretend, als Durchgang und als Zufügung zu allen Dreiklangstypen.

Das *Vorgemach* repräsentiert den Typus deutscher Kompositionstheorie, der von der Harmonie ausgeht und die Melodie als Ergebnis einer guten Akkordfortschreitung auffasst, im Gegensatz zu jenen Theoretikern, die in der Melodie und einer korrekten Periodisierung die Grundlage sehen (z. B. Mattheson und später Joseph Riepel). Dies verkürzt Sorge in sprachlichen Gleichnissen: »Die Harmonie ist gleichsam das Metall, die Melodie aber das Gepräge« (S. 70). »Die Harmonie ist der Stof, die Melodie aber kleidet solchen nach der Mode an« (S. 420). In diesem Kontext ist es erhellend, dass Sorge mit seiner Lehre letztlich beabsichtigt, Komponisten heranzubilden, die flüssig extemporieren können (Tl. 3, Kap. XXX, mit einem analytisch interessanten Regelwerk). Die kleinstufige Bedächtigkeit, mit der die Abhandlung ein System der Harmonie entwirft, legt dieses Ziel auf den ersten Blick nicht nahe. Doch nicht nach Modellen etwa der Partimento-Praxis soll wohl ein angehender Komponist lernen, sondern aus der (kritischen, literaturbegleiteten) Reflexion über Akkorde und deren Verknüpfungen, um nicht in hergebrachten Sequenzmodellen stecken zu bleiben, sondern »Composition« als »Spiel aus freyen [sic] Geiste« (S. 29) ausüben zu können. Darin besteht der aufklärerische Kerngedanke von Sorges Abhandlung. Ausführlicher hat Sorge solches freie musikalische Spiel in der späten *Anleitung zur Fantasie* (Lobenstein 1767) beschrieben. Auch hier setzt die Improvisation nicht an Spiel- bzw. Bassmodellen an, sondern an einer Reflexion der Harmonie.

Kommentar • Wenngleich gegenüber älteren Theoriebeständen aufgeschlossen, stellt Sorges Buch ein frühes Exemplar dessen dar, was später in der deutschen, Rameau rezipierenden Debatte als »System der Harmonie« bezeichnet worden ist. Sehr früh hat Sorge dabei auch die Dualität der neuen Dur-Moll-Tonalität einem frappanten Gendering ausgesetzt, das im 19. Jahrhundert gewiss Freunde gefunden hätte, wäre Sorge rezipiert worden. Hart und weich seien unzureichend, bessere Bezeichnungen seien »Modus masculinus« und »femininus« (S. 27). Gleichwie »das weib-

liche Geschlecht ohne das männliche gar übel dran seyn würde; also wäre es mit der Music bestellet. [...] Wir könnten nicht einmahl eine förmliche Cadentz machen« (S. 16). Zur Vermischung von C-Dur / c-Moll heißt es, dies sei, als wenn »einer neben seiner Ehe-Frau noch eine Concubine hält, welches nicht jederman erlaubt ist. ([Fußnote:] Oder wenn ein Mann Weibs-Kleider anziehet.) [...] Man sehe doch, wie die Music ein Bild ist, wie es in der Welt hergehet! Jedoch, in der Music ists eben so gefährlich nicht. Man brauche nur in dieser Galanterie Ziel und Masse« (S. 29 f.). Solche Gleichnisse, die für Sorges Denken grundlegend waren (vgl. bereits seine *Genealogia allegorica intervallorum*, Hof 1741), wurden zunehmend als epistemologisch abwegig eingestuft. So eröffnet Marpurg seine Polemik gegen Sorges *Compendium harmonicum* mit der derben Bemerkung, man habe es mit einem Menschen zu tun, der den »Klang zu einem theilbaren materiellen Wesen macht, und die Intervallen und Accorde für Menschen, Häuser und Bäume ansiehet« (Marpurg 1760, S. 6). Eine wissenschaftliche Gesamtwürdigung Sorges fehlt bislang.

Literatur [F. W. Marpurg], Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bln. 1760 • P. Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz. 1961 • J. W. Bernhard, The Marpurg-Sorge Controversy, in: MTS 11, 1989, 164–186 • J. Lester, Compositional Theory in the Eighteenth Century, Cambridge 1992 • H. R. Jung, Georg Andreas Sorge (1703–1778) und die ›Societät der musikalischen Wissenschaften‹, in: Studi musicali 35, 2006, 363–431 • L. Felbick, Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer ›Apostel der Wolffischen Philosophie‹, Hdh. 2012

Oliver Wiener

Meinrad Spieß

Tractatus musicus compositorio-practicus

Lebensdaten: 1683–1761

Titel: Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist, Musicalischer Tractat, In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erklärt, und mit untersetzten Exemplen dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musique geartetes, und der edlen Musicalischen Composition begieriges Subjectum oder angehender Componist alles zur Praxin gehöriges finden, leichtlich, und ohne mündliche Instruction begreifen, erlernen, und selbst mit vollkommenem Vergnügen zur würrlichen Ausübung schreiten könne, und darffe. Samt einem Anhang. In welchem fast alle / sowohl in diesem Werck / als auch in andern Musicalischen Schriften in Griechisch- Lateinisch- Welsch- Frantzösisch- und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst- und andere gewöhnlich-vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt, und erklärt werden

Erscheinungsort und -jahr: Augsburg 1745

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [16], 220, [8], 11 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Augsburg ²1746 • Digitalisat: BSB

Meinrad Spieß, Prior der Benediktinerabtei Irsee bei Kaufbeuren, veröffentlichte seinen *Tractatus musicus compositorio-practicus* 1745 mit Blick auf die kirchenmusikalische Praxis. Die für das Selbststudium bestimmte Schrift fußt auf den maßgeblichen deutsch- und lateinischsprachigen Theoretikerzeugnissen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (genannt werden u. a. Mauritius Vogt, Johann Georg Neidhardt, Leonhard Euler, Franz Xaver Anton Murschhauser, Johann Heinrich Buttstedt, Johann Adolph Scheibe, Johann David Heinichen, Johann Joseph Fux und Johann Mattheson) und erschien nach nur einem Jahr in zweiter Auflage.

Spieß wendet sich gegen das »Componiren auf das Gehör allein« (S. 2) sowie die sensualistische Ästhetik des galanten Stils und grenzt sich sowohl von der theoriefernen Organistentradition als auch von der progressiven Theater- und Hofmusik ab. Seinem traditionellen Verständnis der Musik als mathematischer Wissenschaft entspringt die zukunftsweisende Forderung, »die *Musicam*« möge »auf unsern teutschen *Universitäten Theoreticè* und *Practicè*« durch »öffentliche Lehrer« (Vorrede, S. [14]) gelehrt werden.

Spieß' Ideal ist »eine gute / *Contrapunctische* / *Gravität*- und *Majestätische Kirchen-Music*« (Vorrede, S. [8]) mit »concertirenden *Instrumentis* theils *Ariosè*, theils auch mit untermengten *Contrapunct*, *Fugen* etc.« (S. 161), in der sich Elemente des stile antico seines Münchner Lehrers Giuseppe Antonio Bernabei und des konzertierenden Stils zum »vermischten *Kirchen-Styl*« (ebd.) verbinden. Gleichwohl diskutiert er ausführlich die Eigenarten des modernen theatralischen Stils, der nicht prinzipiell abgelehnt wird, sofern er die »Gräntzen [...] der kirchischen *Gravität* und *Modestia*« (ebd.) nicht überschreitet.

Zum Inhalt • Im Anschluss an die ersten drei Kapitel, die den Begriff der »*Musica Artificialis*« entfalten, behandeln die Kapitel 4–14 Fragen der allgemeinen Musiklehre (Intervalllehre, Bewegungsarten, Tonarten). Dabei weisen die gegebenen Beispiele weit über die wortsprachlichen Ausführungen hinaus. So zeigt Spieß in den Notentafeln zu den Bewegungsarten (Kap. 9) verschiedene, teils kombinierbare und aufeinander aufbauende Kontrapunktierungsmöglichkeiten des Bassstufengangs ①–⑤, von der 5-6-Konsekutive über konsonante Gegenbewegungsfaktoren bis hin zu Sept-Nonen-Vorhalten (S. 25 f.). Insbesondere Kapitel 14 greift mit instruktiven modalen Musterfugen, die strukturell auf modellbasierten Doppelkanons beruhen, der eigentlichen Kompositionslehre vor. Spieß plädiert entschieden für die Beibehaltung der Kirchentonarten (insbesondere in Kap. 12). Gleichwohl unverbunden bleibt das knappe (nur äußerlich an das vorangehende Kapitel zur

Moduslehre anknüpfende) Kapitel 15 »Vom Choral-Gesang, und desselben 8. Tönen«. Die Kapitel 16–19 widmen sich der elementaren Satzlehre, von den Durchgangs- und Wechsellnoten über die Synkopation und ihre satztechnische Behandlung (Kap. 18) bis hin zu den Kadenzen und Klauseln (Kap. 19, mit Bezug u. a. auf Wolfgang Caspar Printz, *Phrynidis Mitilenei, Oder des Satyrischen Componisten Erster Theil*, Dresden 1696, Kap. 8). Die Kontrapunktlehre im engeren Sinne ist Gegenstand der Kapitel 20–23. Kapitel 20 gibt (ohne entsprechenden Nachweis) eine kurz gefasste Einführung in die Fux'sche Gattungslehre, die Folgekapitel handeln vom einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkt.

Die Kapitel 24–28 führen in die eigentliche Kompositionslehre ein. Die an Matthesons entsprechende Ausführungen angelehnten Kapitel 24 und 25 handeln »Von den Ab- und Einschnitten in der *Musique*« (vgl. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Tl. 2, Kap. 9), also der musikalischen Interpunktion, und »Von der *Invention* [Erfindung], *Disposition* [Einrichtung], *Elaboration* [Ausarbeitung], und *Decoration* [Verzierung]«, also den Arbeitsschritten der musikalischen Rhetorik (vgl. ebd., Kap. 4 und 14). In Kapitel 26 »Von den *Fugen*« hält Spieß an einem konservativen, eng imitierenden Fugentypus ohne syntaktische Profilierung des Soggettos fest. Eine umfangreiche, mit analytischen Anmerkungen versehene Beispielkomposition (»*Fuga à 5. Voc. Concert*«, S. 138 ff.) demonstriert, »wie man nach Belieben könne eine *Fugam* in einen rechten Model giessen« (S. 154). In seiner von Vogt abhängigen (vgl. *Conclave Thesauri Magnæ Artis Musicæ*, Prag 1719, Kap. 4), terminologisch teilweise auch an Printz und Johann Gottfried Walther anknüpfenden Figurenlehre (Kap. 27) unterscheidet Spieß zwischen den Koloraturen oder Manieren, die den ausübenden Musikern »zur *Execution* anheim [zu] stellen« seien, und den Figuren, »die ein *Componist* wissen soll« (S. 155). Dass Spieß die Manieren unter dem Oberbegriff »*Variatio*« (der bei Printz den »figuræ simplicis« als Überschrift diente) gleichwohl ausführlich thematisiert (S. 156 f.), spiegelt die Unmöglichkeit einer klaren Abgrenzung von Manier und Figur. Die von Spieß aufgeführten affekttragenden bzw. textabhängigen Figuren entsprechen im Kern den »figuræ ideales« bei Vogt. Die drei »figuræ principales« der älteren Figurenlehre – Fuge, Durchgang und Synkope – zählt Spieß nicht zu den Figuren, sondern behandelt sie (wie bereits Vogt) in jeweils eigenen Kapiteln. Weder gelten die Figuren (wie ursprünglich bei Joachim Burmeister) als gezielte Normabweichungen, noch beschreiben sie (wie bei Christoph Bernhard) einen geordneten Dissonanzgebrauch. Vielmehr versteht Spieß sie als gewöhnliche Kompositionsmittel im Dienste bestimmter (affekt- oder textbezogener) musikalischer Wir-

kungen (Bartels 1997, S. 62 ff.). Kapitel 28 schließlich bespricht die verschiedenen Stil- und »*Compositions*-Arten«.

Etwas außerhalb des Zusammenhangs steht Kapitel 29 »Von der [...] *Rhythmopœia*«, das sich den Versfüßen widmet und seinen Ort auch im ersten, der allgemeinen Musiklehre gewidmeten Drittel des Buches hätte finden können.

Die Kapitel 30–34 behandeln verschiedene, v. a. im theatralischen Stil gebräuchliche Lizenzen und bilden damit gewissermaßen den zweiten Teil der Kompositionslehre. Zunächst diskutiert Spieß den »unharmonischen Querstand« (Kap. 30), »gar zu grelle Ausweichungen« (Kap. 31) sowie »verdächtige« Schritte, Sprünge und Zusammenklänge (Kap. 32), wobei er unziemlichen »Ohren-*Peinigern*« (S. 182) verbesserte Exempel zur Seite stellt (vgl. Federl 1967, S. 43). Bedeutsam für die Geschichte der musikalischen Analyse ist die exemplarische »Auseinanderlegung« einer »Regul-mäßigen Music« (»*Analysirtes Offertorium à 4. Voc.*«, S. 169 ff.), die an die Besprechung der traditionellen Kompositionslehre (Kap. 24–28) anknüpft und im Rahmen von Kapitel 30 eher einen Fremdkörper darstellt. Die anschließenden Ausführungen und Notenbeispiele zu den Freiheiten des Theaterstils (Kap. 33, »Das wichtigste des *Styli Theatralis*«) fußen ohne nähere Nachweise auf den entsprechenden Abschnitten in Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728). Heinichens Traktat entlehnt ist die Mehrzahl der Beispiele zur Rückführung verschiedener Variationen der Bassstimme auf die richtigen »*Fundamental*-Noten« (S. 203, vgl. Heinichen 1728, S. 588; S. 204, vgl. ebd. S. 501), zum »Sprung [...] in einer [sic] *Dissonanz*« (S. 205 f., vgl. Heinichen 1728, S. 603 f., 606 usw.), zur »Verwechslung der Stimmen vor der *Resolution* der *Dissonanzen*« (S. 206 f., vgl. Heinichen 1728, S. 625) und zu den »Verwechslungen auch bey [...] der *Resolution*« (S. 210 f., vgl. Heinichen 1728, S. 675). Andere, teils an Vorbildern Heinichens orientierte Beispiele scheinen von Spieß selbst zu stammen, ebenso die Beispiele zur »*Anticipation*, und *Retardation*« (S. 212 ff.).

Der Traktat schließt mit einer Besprechung der drei Hauptstücke, »so einen guten *Componisten* machen«: Talent, Wissenschaft und Erfahrung. Beigegeben ist ein elfseitiger lexikalischer Anhang.

Kommentar • Spieß' bis heute in zahlreichen Exemplaren erhaltener Traktat bietet eine pointierte und vergleichsweise knappe Zusammenstellung aller wesentlichen Lehrinhalte der zeitgenössischen Musiktheorie im deutschsprachigen Raum und vermittelt darüber hinaus ein klares Bild des kirchenmusikalischen Mischstils um die Jahrhundertmitte. Insbesondere Spieß' mehr oder weniger anachronistische Bevorzugung der Kirchentonarten bot dem Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts Anknüpfungspunkte (Federl 1967, S. 45 f.).

Literatur E. Federl, Der Tractatus musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761), in: Fs. Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, hrsg. von M. Ruhnke, Kassel 1967, 39–46 • D. Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1997, 62–64

Folker Froebe

Charles Villiers Stanford

Musical Composition

Lebensdaten: 1852–1924

Titel: Musical Composition. A Short Treatise for Students

Erscheinungsort und -jahr: London 1911

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 193 S., engl.

Quellen / Drucke: Neudruck: London 1949

Charles Villiers Stanford gehört zu jenen Komponisten, bei denen der Ruf als Lehrer den des schaffenden Künstlers noch zu Lebzeiten in den Hintergrund treten ließ. Seit 1883 Professor für Komposition am Royal College of Music und dort bis zu seinem Tode wirkend, zählen zu seinen Schülern u. a. Ralph Vaughan Williams, Frank Bridge und Gustav Holst. Sein Buch *Musical Composition* will keine umfassende Kompositionslehre sein, sondern präsentiert sich als pointierte Zusammenfassung langjähriger Lehrere Erfahrungen. Es versucht, so der Autor im Vorwort, solche Ratschläge zu geben, wie sie ein Meister im Unterricht angebracht finden mag (vgl. S. VII). Gerade diese Perspektive macht den eher schmalen Band zu einer ebenso interessanten wie raren Lektüre: Hier wird weder tonsetzerisches Handbuchwissen reproduziert noch sich in die Distanz allgemeiner Maximen zurückgezogen. Stattdessen versammelt das Buch in zehn Kapiteln Einsichten und Erfahrungen aus der Unterrichtspraxis – einer Praxis, die in ihren wesentlichen Inhalten nach wie vor mündlich geprägt ist und deshalb nur selten zu greifbarer Überlieferung gerinnt.

Zum Inhalt • Nach einem einleitenden Teil zu den Grundsätzen der Darstellung – nicht dogmatisch zu befolgende Regeln sollen etabliert, sondern Hinweise auf häufige Fehler und ihre Vermeidung gegeben werden – bauen sich die Kapitel als eine Abfolge vom Elementaren zum Komplexen auf und behandeln dabei neben Aspekten des Handwerks auch Fragen der Ästhetik und Aufführungspraxis. Charakteristischerweise bleibt dabei der Bereich der Harmonik weitgehend außen vor. Wichtiger für den Erwerb kompositorischen Könnens sind für Stanford das Denken in linearen Zusammenhängen und die Entwicklung eines Bewusstseins von der rhythmischen Gestaltung. Das 2. Kapitel behandelt deshalb Fragen der Melodiebildung und plädiert mit Nachdruck für den strengen Kontrapunkt als Grundlage der Kompositionslehre: Aus ihm, d. h. aus der Kombination mehrerer selbstständiger Linien geht

zuallererst die Harmonik hervor. Außerdem lehrt Kontrapunkt Materialökonomie, nach Stanford eine der wichtigsten und doch allzu oft vernachlässigten Tugenden des Komponisten (S. 9). Wie die Harmonik aus der Kombination von Linien, so resultiert Form aus der Anordnung und Balancierung von Phrasen. Dem Phrasenrhythmus, den Stanford mit dem Versmaß in der Dichtung vergleicht, kommt neben den Variations- und Charakterisierungsmöglichkeiten im Detail eine besondere, weil diese Detailebene gerade überschreitende Funktion zu: »Form is rhythm of phrase on a large scale« (S. 31). Beide Aspekte werden in den folgenden Kapiteln ausführlicher dargestellt und durch die Analyse von Literaturbeispielen ergänzt, zunächst im Hinblick auf die Konstruktion einer sinnfälligen Melodik – Stanford fordert hier neben motivischer Ökonomie, verständlicher Syntax und klar herausgestellter Tonalität v. a. eine profilierte Basstimme (vgl. S. 36) –, dann, miteinander kombiniert, als Grundlage von Variation. Die dabei zur Anwendung kommenden melodischen Verfahren (S. 49) beschränken sich nicht mehr nur auf den Außenstimmensatz, sondern beziehen auch alle anderen Gestaltungsebenen mit ein. Sie werden anhand von analytischen Anmerkungen zu Variationswerken von Ludwig van Beethoven (24 *Variationen über »Venni Amore«* von V. Righini WoO 65) und Johannes Brahms (*Haydn-Variationen* op. 56) näher erläutert. Welche herausragende Rolle die in diesem Zusammenhang behandelten Techniken dabei für das Komponieren spielen, zeigt Stanfords Einschätzung, Variationen seien für die freie Komposition, was Kontrapunkt für die Technik ist: »the master-key of the whole building« (S. 51).

Wenn melodische und rhythmische Erfindung für Stanford gleichsam das Fleisch und Blut der Musik repräsentieren, dann stellt die Form sich ihm als das Knochengestüt dar (S. 74). Ihre Aneignung geschieht zum einen durch den Nachvollzug einer Entwicklung von einfachen Tanz- zu höher organisierten Formen. Zum anderen plädiert Stanford mit Nachdruck für das Kopieren von Vorbildern, für das genaue Nachkomponieren einer Vorlage. Dazu unterzieht er den ersten Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 31 Nr. 3 einer akribischen Analyse (S. 80–88): Im taktweisen Durchgang werden die Formteile und ihre proportionalen Verhältnisse, ihre Funktionen, Satzarten und Bezüge identifiziert und so ein modellhafter Verlauf abstrahiert, dem der Schüler unter Verwendung eigener Themen folgen soll. Stanford gesteht zwar, dies sei »an almost cruel task«, es führe aber an ihr kein Weg vorbei (S. 79).

Die folgenden Kapitel gelten der Behandlung der Singstimme, der Klangfarbe und außermusikalischen Einflüssen in der Instrumentalmusik. Insbesondere die letzteren beiden Gegenstände nutzt der Autor auch, um ästhetisch

Position zu beziehen. So steht für ihn der Vorrang des Tonsatzes vor der Klangfarbe außer Frage. Das Verhältnis beider ist für ihn das von musikalischer Substanz und ihrer orchestralen Einkleidung, und es gilt ihm als ein Qualitätskriterium, wenn ein Orchesterwerk auch im Klaviersatz noch sinnvoll und wohlklingend erscheint. Hieraus erklärt sich sowohl die Reserve, mit der er von Berlioz spricht, als auch die von ihm dargestellte Methode, durch Rückübertragung des Klavierarrangements vorzugsweise einer Mozart'schen Sinfonie den Vergleich zwischen eigener Lösung und originaler Fassung herstellen zu können (S. 105). Dass Stanford deskriptiver und Programmmusik kritisch gegenübersteht, ist danach kaum überraschend. Als erklärter Anwalt der absoluten Musik sieht er in der Gattung der Sinfonischen Dichtung v.a. die Gefahr mangelnder Kohärenz und fehlender musikalisch motivierter Entwicklung (S. 160), Fehler mithin, zu deren Aufdeckung und Vermeidung sein Buch ja gerade beitragen will. Das geschieht noch einmal zusammenfassend im »Danger Signals« überschriebenen Schlusskapitel, das in 18 Paragraphen die wichtigsten zuvor angesprochenen Punkte versammelt. Von der Vermeidung rhythmisch unbefriedigender Schlüsse (S. 168 ff.) bis zu den Gefahren des Komponierens am Klavier (S. 179), von der Forderung nach Materialökonomie (S. 173) bis zur Warnung vor zu häufig wiederholten Sequenzen (S. 185) verstehen sich diese knappen Hinweise als Stichworte und Hilfestellung für kompositorische (Selbst-)Kritik.

Kommentar • Stanfords *Musical Composition* ist die elementare Unterrichtssituation eingeschrieben, dass eine vom Schüler vorgelegte Arbeit vom Lehrer kritisiert, verbessert und zum Anlass für weitergehende Anregungen genommen wird. Daraus erklärt sich ihr Ansatz, positive Regeln zu vermeiden und die eigentliche kompositorische Tätigkeit zunächst dem Schüler zu überlassen (S. 1). Durch die Art aber, wie der Autor seine Interventionen begründet, Aneignungsmethoden aufzeigt und v.a. für ihn zentrale Kategorien immer wieder zur Sprache bringt, entsteht ein detailliertes Bild nicht nur von dem, was er vermieden, sondern auch von dem, was er in der Komposition gewahrt sehen will. Dazu zählen vorrangig Materialökonomie, das Ausbalancieren von Proportionen innerhalb von Formteilen und in ihrem Verhältnis zueinander sowie das Denken in Stimmverläufen, namentlich im Außenstimmensatz von Melodie und Bass. Alle genannten Kategorien lassen sich überdies unschwer als Kritik an bestimmten musikalischen Tendenzen seiner Gegenwart lesen. Dass er bspw. die »unity of idea« (S. 39), deren Fehlen er an illustrierender Musik kritisiert, gerade am Mikrokosmos eines Schubert-Liedes aufzeigt, hat einen latent polemischen Zug, ohne freilich der Analyse dadurch etwas von ihrer Plausibilität zu nehmen. Gleiches gilt für die Unterordnung der Har-

monik unter den Kontrapunkt und für das Beharren auf der Funktion des Basses als Gegenstimme. Mit diesen Positionen und einer am klassischen Kanon (unter Einschluss Richard Wagners) orientierten Auswahl der Beispiele ordnet sich Stanford in die konservative deutsche, genauer: Leipziger und Berliner Ausbildungstradition ein. Auch eingedenk der Widmung des Buches an »the masters who taught me« (S. VI) ist es wohl nicht abwegig anzunehmen, dass sich in den dargestellten Inhalten und Methoden eigene Erfahrungen bei Lehrern wie Carl Reinecke und Friedrich Kiel spiegeln, dass also Stanfords Unterricht, wie er in diesem Buch greifbar wird, zugleich Einblicke ermöglicht in die Realität des Kompositionsunterrichts im 19. Jahrhundert, wie er jenseits gedruckter Lehrwerke stattgefunden haben mag.

Literatur J. Dibble, Charles Villiers Stanford. *Man and Musician*, Oxd. 2002 • P. Rodmell, Charles Villiers Stanford, Aldershot 2002

Markus Böggemann

Erwin Stein

Form and Performance

Lebensdaten: 1885–1958

Titel: *Form and Performance*. With a Foreword by Benjamin Britten

Erscheinungsort und -jahr: London 1962

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 183 S., engl.

Quellen/Drucke: Nachdrucke: New York 1962 • New York 1989 [mit einem Vorw. von B. Britten] • Übersetzung: Musik. Form und Darstellung, übers. von H. Leuchtmann, München 1964

In seinen letzten Lebensjahren war Erwin Stein intensiv mit der Ausarbeitung einer Theorie der musikalischen Aufführung beschäftigt. Sein plötzlicher Tod im Juli 1958 verhinderte jedoch die Fertigstellung dieses Vorhabens, und so versammelt die postum 1962 veröffentlichte Schrift *Form and Performance* seine Aufzeichnungen ohne die zwei von ihm noch projektieren Kapitel »Tempo« und »Musikalische Architektur« (siehe den redaktionellen Hinweis seiner Tochter, S. 5). Die vorliegenden Gedanken kreisen um einen reflexiven Interpretationsbegriff und lassen sich verstehen als Kulmination der von Stein seit seinen Aufsätzen in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* (ab 1924) wiederholt propagierten »neuen Art der Analyse« (Stein 1924, S. 3), in der er die adäquate Grundlage für Entscheidungen in einer musikalischen Interpretation sieht (S. 12, vgl. auch Fend 2002, S. 329 f.). Ein zentrales Moment seiner Argumentation ist daher das Postulat einer zeitlichen Priorität der geistigen Tätigkeit des Analysierens vor dem Akt der praktischen Realisierung der Musik. Der Fokus in einem solchen Modus musikalischer Interpretation richtet

sich unweigerlich auf den Notentext als primäre Quelle für Fragen der Tempogestaltung, Phrasierung, Artikulation usw. Jedoch erlebt Stein bei seinen Zeitgenossen Defizite in ihrer Kompetenz, die dort fixierten Informationen zu erkennen und mit ihnen angemessen umzugehen. *Form and Performance* ist daher ein gleichermaßen leidenschaftlicher Appell für die Daseinsform von Musik in ihrer Aufführung (Dahlhaus [1965] 2006, S. 228) wie auch gegen Willkür in der musikalischen Interpretation. Stein entwickelt dabei einen Begriff der musikalischen Form, in deren interner Elementhierarchie er die »Idee« der jeweiligen Musik angelegt sieht – und um diese Idee zu vermitteln, habe der Interpret zunächst die Beschaffenheit der Formstruktur zu dechiffrieren und zu verstehen (S. 69). Das Wortspiel im Titel ist dabei durchaus intendiert, so heißt es bereits im Vorwort: »performance is a function of musical form« (S. 14), und an späterer Stelle noch deutlicher: Der Interpret »must realize the musical form, i. e., perform« (S. 131).

Zum Inhalt • Die zu Lebzeiten Steins abgeschlossenen fünf Kapitel der Schrift schlagen einen Bogen vom Allgemeinen zum Besonderen: von einer knappen Erläuterung des musikalischen Klanges sowie einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Aspekten der Form (Kap. 1 und 2) über die zentrale Frage nach der musikalischen Struktur (Kap. 3) bis zu Detailbeobachtungen zu Zeitgestaltung, Phrasierung und Artikulation (Kap. 4 und 5). Der Abschnitt zur musikalischen Struktur ist dabei nicht allein quantitativ die Hauptsache in Steins Argumentation. Er entwickelt dort eine Formenlehre, deren Gegenstand diejenigen Momente einer Komposition sind, die er namentlich mit Blick auf ihre Aufführung für relevant hält. Dabei konzentriert er sich mit wenigen Ausnahmen auf die Besprechung von modellhaften musikalischen Gegebenheiten von geringer zeitlicher Ausdehnung, wohl auch der Darstellbarkeit in rund 100 knappen Notenbeispielen wegen: Kleinteilige Motive, kontrastierende Gestalten, Gestaltungsprinzipien simultaner Tonsatzstränge, Perioden- und Satzstruktur usw. diskutiert Stein anhand von Beispielen aus 250 Jahren Musikgeschichte von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* bis Benjamin Brittens Oper *The Turn of the Screw*. Mit Schwerpunkt auf dem klassischen Repertoire erhebt er dabei das Prinzip des Kontrastes zum zentralen Strukturmerkmal, dessen Offenlegung in der Interpretation den musikalischen Zusammenhang garantiere: »subsequent elements of contrast [...], in retrospect, link parallel shapes« (S. 89).

Kommentar • Erwin Steins Rolle als Vortragsmeister und zeitweise gar kommissarischer Leiter von Arnold Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen lassen *Form and Performance* als wichtiges Dokument in der Ausbildung einer Aufführungslehre der Wiener Schule

erscheinen. Anders als in seinen frühen theoretischen Schriften allerdings, die primär als Reaktionen auf Erfahrungen mit mangelhaften Aufführungen zeitgenössischer Musik zu verstehen sind, geht es ihm rund 30 Jahre später um eine systematische Erfassung des Zusammenhangs von musikalischer Form und Aufführung, die den Interpreten im Allgemeinen im Blick hat. Die Überzeugung, dass das genaue Studium älterer Musik als solide Grundlage für den Umgang mit neuerer Musik unverzichtbar ist, steht zwar im Hintergrund, dient Stein jedoch nicht als bloßes Mittel zum Zweck.

Allerdings mag das angesprochene kulturelle Umfeld des Textes zuweilen den kritischen Blick für die Qualität des Argumentes verstellen. Der Mangel an vergleichbar ausführlichen Darstellungen des Gegenstands aus dem Kontext der Wiener Schule führt gleichermaßen die zentrale Stellung dieses Textes wie auch das grundsätzliche Abhängigkeitsverhältnis von historischer Erkenntnis und Existenz bzw. Qualität von theoretischem Schrifttum vor Augen. Gleichwohl hat Steins entscheidendes Postulat, das rationale Erkennen der strukturellen Eigenschaften von Musik sei fundamentales Kriterium für ihre adäquate Interpretation, als zweifellos bedeutendes Verdienst im Kontext einer rationalistischen Aufführungspraxis zu gelten. Im Zuge der didaktischen Entfaltung dieser Forderung hingegen stößt Stein freilich an die Grenzen der gewählten Textsorte: Der Spagat zwischen notwendiger Normativität auf der einen und gleichermaßen gebotener Offenheit für Nuancen und potenzielle Mehrdeutigkeit der musikalischen Sachverhalte auf der anderen Seite gelingt allzu selten, wozu sicher auch die Diskrepanz von Gegenstand und Textumfang beiträgt. Steins Motivation, auf normative Handlungsanleitungen zurückzugreifen, liegt indes auf der Hand: Um die in seinen Augen grassierende interpretatorische Willkür einzudämmen, gilt es, eine dogmatische Position zu vertreten und wenig Raum für Ambiguitäten zu lassen. Daraus resultiert bisweilen ein unglücklicher, exklusiver Ordnungsmodus, der als Unterscheidungen lediglich richtig und falsch kennt. Damit kann Stein allerdings seinem eigenen Anspruch nur schwer gerecht werden, den er in der Einleitung formuliert: Der Interpret habe sein Gefühl für Proportion und seinen Sinn für Ausgewogenheit einzusetzen, um die verschiedenen Charakteristika einer musikalischen Struktur ins richtige Verhältnis zu setzen; »to develop this sense and judgment is the purpose of this book« (S. 20). Ob jedoch generelle Einigkeit über die Ausprägung dieser musikalischen Merkmale herrscht, um objektiv zwischen einer »good performance« und einer »faulty one« (S. 21) zu unterscheiden, muss bezweifelt werden. Zweifel am notwendigen Maß an Allgemeingültigkeit in Steins Urteilen sind in vielen weiteren Fällen angezeigt. So suggeriert im

Kontext der Erörterung einer Artikulationshierarchie am Beispiel von Wolfgang Amadeus Mozarts *Jupitersinfonie* die Aussage »These points may seem minute, but they are by no means negligible – the character of the theme is at stake« (S.172) eine triviale Vorstellung von definitiv fixiertem Themencharakter und führte zudem in strenger Konsequenz zu uniformen Interpretationen. Auch hinter der Forderung, ein gewähltes Tempo »must allow the music to sound characteristic« (S.48), denn »the tempo is born with the music« (S.50f.), steht die didaktisch zweifelhafte Unterstellung eines universalen Konsenses etwa über die Korrektheit von Tempogestaltung.

Literatur E. Stein, Einführung, in: Pult und Taktstock 1, 1924, 1–5 • C. Dahlhaus, Mit den Ohren denken. Zu Erwin Steins Buch »Musik. Form und Darstellung«, in: Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, Bd. 9: Rezensionen, hrsg. von H. Danuser, Laaber 2006, 228 [Rezension der Übersetzung von H. Leuchtmann, Mn. 1964; orig. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.4.1965] • J. Rink, »Musical Structure and Performance« by Wallace Berry, in: Music Analysis 9, 1990, 319–339 [Buch-Rezension] • M. Fend, Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form? – Zu Erwin Stein, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Kgr.Ber. Wien 1995, hrsg. von M. Grassl und R. Kapp, Wien 2002, 317–338 • T. Brezinka, Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London, Wien 2005

Jo Wilhelm Siebert

Othmar Steinbauer

Wesen der Tonalität

Lebensdaten: 1895–1962

Titel: Das Wesen der Tonalität

Erscheinungsort und -jahr: München 1928

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VIII, 130 S., dt.

Quellen/Drucke: Edition: hrsg. von Günther Friesinger u.a., Wien 2006

Die musiktheoretische und philosophisch-spekulative Schrift entstand als Versuch einer Begründung von Tonalität als philosophisch zwingendem Fundament von Musik. Neben ausführlichen musiktheoretisch-philosophischen Spekulationen konstruiert Steinbauer dabei ein polares Tonalitätssystem auf Grundlage einer aufwärts führenden Durskala und einer abwärts verlaufenden phrygischen Tonleiter. Mit der Erweiterung dieser Zweistrahligkeit zu einem Skalenkreis über einer Großterzachse und der Verortung von verschiedenen Klängen in diesem System begründet Steinbauer seine Hauptaussage, dass die traditionelle Auffassung von Tonalität »willkürlich viel zu enge gefaßt« (S.VII) werde. Darüber hinaus entwickelt Steinbauer eine mehrschichtige Betrachtung der Teiltonreihe im Sinne einer sukzessiven, dihairetischen Intervall-

aufspaltung (z. B. 1:2 → 2:3, 3:4 → 4:5, 5:6, 6:7, 7:8 usw.), die ihn, in Verbindung mit seinem Harmoniesystem, »Tonalität als das Gesetz der polaren Ausgliederung eines Grundtones« (S.113) verstehen lässt und alle chromatischen Töne einbezieht.

Zum Inhalt • Von der These ausgehend, dass Tonalität auf einem Einzelton (S.3) als Zentrum beruhe, ordnet der Autor die Harmonik der Melodik unter (da »in der Melodie gleichzeitig auch die Harmonie begründet liegt«, S.4), wodurch er nicht den Klang (Tonikadreiklang) oder die Klangverbindung (Kadenz), sondern die Skala als Grundlage jeder tonalen Melodie betrachtet. Infolgedessen konstruiert Steinbauer, mit dem Argument der Einheitlichkeit des Grundtones im polaren Dur-Moll-System, im ersten Hauptteil (»Die Erklärung der Tonalität aus dem Begriff der Ganzheit«, S.1–53) ein Modell aus einer »Oberscala« (Durtonleiter) und einer vom gleichen Grundton aus abwärts führenden spiegelsymmetrisch gebauten »Unterscala« (phrygische Tonleiter als Umkehrung der Durskala), das er im Sinne einer Dur-Moll-Gegensätzlichkeit definiert (also z. B. nicht a-Moll oder c-Moll, sondern c-Phrygisch als Gegenstück zu C-Dur). In diesem Tonalitätssystem, das elf Töne der chromatischen Zwölftonleiter einschließt (es fehlt lediglich der Tritonuston *Fis/Ges*), unternimmt er sodann Deutungsversuche u. a. hinsichtlich der Moll-Unterdominante, des Neapolitanischen Sextakkordes und verschiedener alterierter Akkorde (S.13–22). Durch Tonumstellungen wird weiterhin aus dem Tonmaterial der Durtonleiter eine phrygische Tonleiter (C-Dur wird zu e-Phrygisch), aus der phrygischen eine Tonleiter in Dur (c-Phrygisch wird zu As-Dur). Zu diesen beiden werden nun die entsprechenden komplementären Gegenskalen hinzugebaut, sodass nach endgültiger Vervollständigung ein geschlossener Skalenkreis aus phrygischen und Durtonleitern entlang einer Großterzachse vorliegt, in dessen »Regionen« der Autor schließlich Nebendominanten und sonstige Klangverwandtschaften tonal deutet. Darüber hinaus adaptiert Steinbauer die von Arnold Schönberg in der *Harmonielehre* (Wien 1911) geäußerte Idee einer Deutung von Ganztonakkorden als Dominanten und erweitert sie zu zwölftönigen »Kadenzen« (S.51 ff.).

Im zweiten Hauptteil (»Die Tonalität als Ausgliederung der Einheit des Grundtones«, S.55–114) entwickelt der Autor eine Betrachtung der Teiltonreihe als Prozess zunehmender Ausdifferenzierung (»Ausgliederung«) von Intervallen innerhalb der Oktavgenerationen 2:4, 4:8, 8:16 (S.57–63, 88–96). Die Ausdehnung dieser Ausgliederungsgenese führt ihn zuletzt zu einem Quint-Terz-Tonnetz (S.100 ff.), in dem die 36 Töne des zuvor vorgestellten Skalenkreises als einer Tonalität zugehörig gekennzeichnet sind. In vielfach eingestreute Spekulationen u. a. über die

Symbolik der Oktavzahlen 2, 4 und 8 (S. 65), über die »Ur-Oktave« (S. 71–75) oder über die Bedeutung der Zahl 1 und ihr Verhältnis zur Null (S. 76–83) fließen neben philosophischen und harmonikalen Überlegungen hier auch hermetische und alchemistische Gedanken ein.

Kommentar • Steinbauer verfasste diese Schrift einerseits unter Bezugnahme auf die *Kategorienlehre* (Jena 1924) von Othmar Spann, andererseits unter dem Eindruck der Wiener Avantgarde, die er als Privatschüler von Anton Webern und Arnold Schönberg (ca. 1919–1923) kennengelernt und nach 1925 schließlich abgelehnt hatte. Vor diesem Hintergrund ist *Das Wesen der Tonalität* ein Versuch, mit den Mitteln pythagoreischer Musiktheorie und idealistischer Philosophie ein Fundament zu formulieren, aus dem sich Tonalität – nicht aber Atonalität – als eine zwingende, gleichsam naturgegebene »Gesetzmäßigkeit« ableitet. Wengleich man diesen ohne größere Resonanz gebliebenen Versuch durchaus in mehrfacher Hinsicht als gescheitert ansehen darf (bezeichnenderweise entwickelte Steinbauer selbst ab 1930 eine von den Theorien Josef Matthias Hauers beeinflusste eigene Zwölftonkompositionslehre) und die philosophischen Spekulationen insbesondere des zweiten Hauptteils aufgrund eines weitgehenden Mangels an stringenter und stichhaltiger Argumentation großteils unberücksichtigt bleiben können, so mag man dennoch das polare Tonalitätsmodell und die mehrschichtige Betrachtung der Teiltöne als diskussionswürdige Beiträge hervorheben. Dessen ungeachtet sind Steinbauers tonale Deutungen der diskutierten Klänge keine funktionalen, sondern schlicht »regionale« Zuordnungen von Akkordtönen zu Tonleitern innerhalb einer Kreisfigur von sechs verschiedenen Skalen. Damit ist höchstens etwas über eine Teilhabe des Tonmaterials an einem konstruierten Skalenmodell ausgesagt, nichts jedoch über die Funktion von Klängen innerhalb harmonischer Fortschreitungskontexte, insbesondere dann nicht, wenn deren Grundcharakter dominantisch ist und somit auf Grundtonfortschreitung im Quint- bzw. Quartabstand basiert.

Verwandtschaften im Denkansatz bestehen etwa zu Peter Singer (*Metaphysische Blicke in die Tonwelt*, München 1847), Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853) und Friedrich Neumann (*Tonalität und Atonalität*, Landsberg am Lech 1955; *Die Zeitgestalt*, Wien 1959; *Die Tonverwandtschaften*, Wien 1973), der ebenfalls von Spanns *Kategorienlehre* beeinflusst ist.

Literatur A. Schönberg, Harmonielehre, Wien ³1922 • O. Spann, Kategorienlehre, Jena 1924 • J. Sengstschmid, Grundlagen der Klangreihenlehre, Typoskript im Eigenverlag, St. Pölten 1968 • Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895–1962), 2 Bde., hrsg. von H. Neumann, Ffm. 2001

Dominik Šedivý

Karlheinz Stockhausen

... wie die Zeit vergeht ...

Lebensdaten: 1928–2007

Titel: ... wie die Zeit vergeht ...

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: die Reihe 3, 1957, 13–42
Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 30 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck in: Texte zur Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von D. Schnebel, Köln 1963, 99–139

Einheit der musikalischen Zeit

Titel: Die Einheit der musikalischen Zeit

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag, hrsg. von M. Horkheimer, Frankfurt a. M. 1963, 365–377

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 12 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck in: Texte zur Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von D. Schnebel, Köln 1963, 211–221

Karlheinz Stockhausen nahm seit Beginn der 1950er-Jahre an der Entwicklung der seriellen Musik teil und realisierte 1953 im Studio für elektronische Musik am NWDR (später WDR) Köln die erste seriell elektronische Komposition mittels Sinustonschichtungen, *Studie I*. Die serielle Musik hatte den Anspruch, die unterschiedlichen musikalischen Ebenen (sowohl die elementaren Klangdimensionen wie Tonhöhe, Dauer und Lautstärke als auch die Parameter im eigentlichen Sinne wie Dichte, mithin Anzahl der Töne, polyphone Schichten oder Registerlage) aufgrund von gleichen Proportionsreihen zu gestalten, was bedeutete, dass in allen Bereichen chromatische Skalen zur Verwendung kommen sollten. Das parallele Entstehen von instrumentalen und elektronischen Werken führte zu beidseitigen Klärungen: In ersteren wurden sowohl die spektrale Mikrostruktur der Instrumentalklänge (z. B. harmonische Obertonverhältnisse bei Instrumenten mit bestimmter Tonhöhe) als auch die Eigenheiten der ausübenden Musiker in Rechnung gestellt, während in letzteren die Klangkonzeption selbst komplexer wurde und insbesondere Merkmale wie Ein- und Ausschwingcharakteristika in die serielle Parametrisierung einbezogen wurden. Die Verbindung von Gesangstimme, Schlagzeug und Klavier in den neuen elektronischen Werken, *Gesang der Jünglinge* (1955/56) und *Kontakte* (1958–1960), erfolgte nicht nach dem Prinzip der vorgefundenen Objekte (vergleichbar etwa mit den »objets trouvés« in kubistischen oder surrealistischen Bildern): Diese aus der herkömmlichen Klangproduktion ausgewählten Klangformen dienten vielmehr als sowohl strukturelle wie auch klangliche Modelle für die Arbeit im elektronischen Studio.

Der Aufsatz ... *wie die Zeit vergeht* ... bezieht sich auf die damaligen Instrumentalwerke Stockhausens. Mehr als die Hälfte des Textes betrifft die Frage nach einer chromatischen Skala im Dauernbereich und bezieht sich auf *Gruppen* für drei Orchester (1955–1957); dieser Abschnitt führt von der Kritik früherer Verfahren bis hin zur Ausarbeitung der einzelnen Dauern innerhalb des neuen Systems. Die anschließenden ca. 15 Seiten (Zählung nach Schnebel 1963) sind eine locker anmutende Reihung von Beobachtungen an *Zeitmaße* (1955/56), *Klavierstücke V–VIII* (1954/55) sowie *Klavierstück XI* (1956), welche vom roten Faden der Einbeziehung immer neuer Aspekte ins Parameterdenken durchzogen ist. Der Aufsatz gipfelt in der Forderung nach einem utopischen Musikinstrument.

Die *Einheit der musikalischen Zeit* vertieft die früheren Ansätze im Sinne einer weiteren Durchdringung des musikalischen Materials, nämlich bis zum einzelnen Impuls, mithin der kleinsten zeitlichen Einheit. (Impulse, auch »Knacke« genannt, waren neben Sinuston und Rauschen der dritte Grundstoff der damaligen elektronischen Kompositionen.) Der theoretische Teil umfasst die erste Hälfte des Aufsatzes, während ein Beispiel aus der Produktion von *Kontakte* zur praktischen Erläuterung die zweite Hälfte bildet.

Zum Inhalt • Gleich am Beginn von ... *wie die Zeit vergeht* ... steht Stockhausens neue Maxime: »Musik stellt Ordnungsverhältnisse in der Zeit dar« (alle Zitate nach Schnebel 1963, S. 99). Da der serielle Ansatz um 1955 ganz bewusst etwas von Grundlagenforschung hatte, wird den insbesondere für die Entwicklung des Kompositionsprojekts von *Gruppen* entscheidenden Kriterien eine durchaus allgemeinere Bedeutung zugesprochen. Ordnungsverhältnisse sind Proportionen (Intervalle) zwischen »Phasen«, die verglichen werden; sie bewegen sich auf einer Skala zwischen »periodischen und aperiodischen Phasengruppen«, inklusive »Übergangsstadien« (S. 99). Stockhausen überträgt hier die akustischen Grundbedingungen des Tons (der auf periodischen Schwingungen aufbaut) und des Geräuschs (aleatorische bzw. aperiodische Schwingungen) allgemein auf die rhythmische Gestaltung. Ferner werden die »Phasen« je nach Länge qualitativ als Dauern oder als Höhen wahrgenommen und verbinden somit die verschiedenen Wahrnehmungsbereiche, von Metrik und Rhythmik bis Harmonik und Melodik (S. 100). Damit sind die Grundlagen für Stockhausens Zeitkontinuum benannt.

Ausgehend von Feststellungen zur herkömmlichen »Notierung von Dauern« (S. 100 ff.) werden die bisherigen Verfahren der Dauernkomposition in der seriellen Musik einer (Selbst-)Kritik unterworfen, ob additiv oder per Division (S. 102–107): Bei additiver Dauernkomposition wird ein kurzer Grundwert gewählt, der durch ständige Hinzufügung zu einer Skala erweitert wird (Sechzehntel, Achtel, punktierte Achtel, Viertel usw.); die Division geht allgemein von längeren Dauern aus, die dann geteilt werden (in Duolen, Triolen, Quartolen, Quintolen usw.). Gemessen am Modell der Obertonreihe ergibt sich in diesen Fällen entweder eine subharmonische (Bsp. 1) oder eine harmonische (Bsp. 4) Proportionsreihe, die »mit einer empfindungschromatischen [wenig] gemeinsam hat« (S. 108). Was die Teilung einer Grunddauer entsprechend der Proportionen der harmonischen Obertonreihe ergibt, zeigt Stockhausen an seinem Beispiel 5 (S. 108, vgl. Abb. 1): Die unterste Schicht (1: ganze Note) entspricht dem »Grundton«; darüber erscheinen die Teilungen (»Formanten«, im Beispiel: 2 bis 12) entsprechend der Obertonreihe, so dass sich insgesamt ein »harmonisches Phasenspektrum« (S. 108 f.) ergibt.

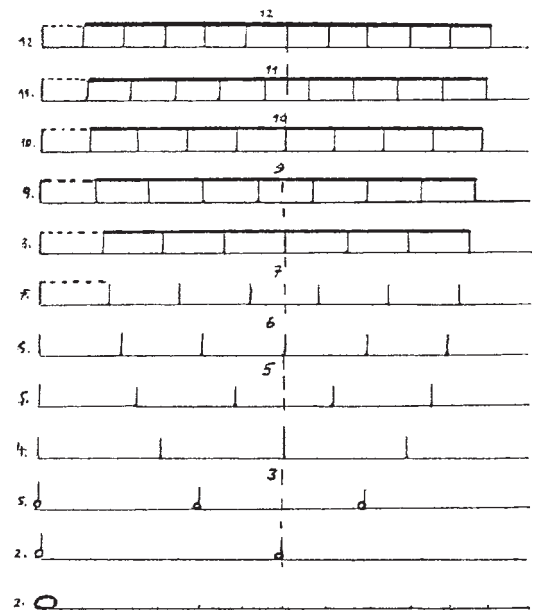


Abb. 1: K. Stockhausen, Übertragung der Obertonreihe auf rhythmische Verhältnisse, ... *wie die Zeit vergeht* ..., S. 108, Bsp. 5

Im nächsten Abschnitt (S. 112–115) nähert sich Stockhausen seinen aktuellen Fragestellungen: Der aus der Zwölftonmusik stammende grundsätzliche »Widerspruch« zwischen den »harmonisch-melodischen Gesetzmäßigkeiten« und der »Spektralstruktur der verwendeten Instrumentalklänge« (»der ›chromatischen Empfindungsskala der 12 Grundtöne‹ pro Oktav, deren Stufen seriell komponiert wurden, stand die ›harmonische Empfindungsskala der Instrumentalspektren‹ unvereinbar gegenüber«, S. 113) wird vor dem Hintergrund des Zeitkontinuums durch die Annahme

zweier Zeitebenen aufgelöst (Makrozeit der Dauern und Mikrozeit der Spektren, sprich: Klangfarbenstruktur) und gleichzeitig »in die metrisch-rhythmischen Verhältnisse« (S. 114) hineingetragen. Dadurch wird der Widerspruch (horizontal chromatisch / vertikal harmonisch) selbst zu einem der Grundsätze des musikalischen Materials in *Gruppen*. Die Lösung der Frage nach einer »chromatisch temperierten Skala der Dauern« findet Stockhausen in einer »logarithmischen 12er-Skala« der Metronomwerte: 60; 63,6; 67,4; 71,4; 75,6; 80,1; 84,9; 89,9; 95,2; 100,9; 106,9; 113,3; und 120 als Oktav von 60 (S. 114). Darauf aufbauend werden anschließend die Grundlagen für den Zeitplan von *Gruppen* erläutert (S. 115–119), d. h. wie die über mehrere Oktaven verteilte Zwölftonreihe hinsichtlich der Tempi, Grundzeitwerte und Dauernproportionen zwischen den Gruppen gedeutet wird. Die über den Grunddauern aufgebauten harmonischen Gruppenspektren (die akustisch dem Ton entsprechen) können aufgrund verschiedener Verfahren (Ein- und Ausschwingvorgang, S. 121 ff.; Verwendung nicht aller Dauern innerhalb der Formanten, S. 124) zu derart komplexen Verhältnissen zwischen den Schichten führen, dass daraus aperiodische »Zeitgeräusche« resultieren (S. 124). Die bisherigen Ergebnisse werden auf S. 124 f. nochmals zusammengefasst.

Aus der Erfahrung mit der Unsicherheit von Interpretationen gegenüber »einer äußerst differenzierten Notation der Dauernverhältnisse« (S. 125) leitet Stockhausen den Gedanken von Zeitfeldern und Feldgrößen ab, welche Letztere in unmittelbarem Verhältnis zum Komplexitätsgrad stehen: Je komplexer die Dauernverhältnisse, desto ungenauer die Ausführung und desto größer der entsprechende Feldwert. Nach serieller Logik entwickelt er daraus die »Möglichkeiten [von] Feldproportionen«, von einfachsten Verhältnissen zwischen den Feldwerten bis hin zur »statistischen Feldkomposition« (S. 129), welche den höchsten Komplexitätsgrad darstellt. In *Zeitmaße* ist das Zusammenspiel zwischen den Instrumenten an mehreren Stellen durch Temposchichtungen und flexible Tempi derart komplex (also mit maximaler Feldgröße), dass sich eine gewollte hohe Unbestimmtheit der Ausführung ergibt. In einer ausführlichen Klammer zur Notation (S. 130–134) untersucht Stockhausen diverse Versuche jeweils vor diesem Hintergrund: So stellten Cages gezeichnete Dauern keine Alternative dar, da sich die Feldgröße aufgrund des ständigen Abmessens durch das Auge »konstant und somit unproportioniert« (S. 130) verhalte. Die »kleinen Noten« (S. 131) wirken sich je nach Verteilung über die Klaviatur hingegen sehr unterschiedlich aus, und Stockhausen berücksichtigt hier neue Parameter wie »Aktionsdauer« und Dauer der Präparationen zwischen den Aktionen (S. 132). Auf höherer Ebene gäbe es dann noch »Gruppenfelder«

mit interner Veränderung der Feldgröße: je genauer / zahlreicher die vorgeschriebenen Dauern, desto geringer die Feldgröße (hier gleichbedeutend mit Variabilitätsgrad zwischen unterschiedlichen Ausführungen).

Damit ist auch das letzte Beispiel erreicht: *Klavierstück XI*, wo »die ganze *Großstruktur* eines Stückes in *Feldproportionen* komponiert« (S. 134) ist. Bezeichnend für Stockhausens Idee einer »neuen Instrumentalmusik« (so der Titel seines Seminars bei den Darmstädter Ferienkursen 1957) sind seine Betrachtungen zu den Aktionen des Musikers: »Die ›Richtigkeit‹ der Zeitverwirklichung wird [...] an sich selber geprüft: ob nämlich die Aktionszeiten im Augenblick des Spielens in einem organischen Verhältnis zu den hervorzubringenden Klangzeiten stehen« (S. 136).

Ausblickartig abgeschlossen wird ... *wie die Zeit vergeht* ... mit Überlegungen zur Übertragung der Feldkomposition auf die Tönhöhen, welche denn auch kontinuierlich und nicht nur in diskreten Stufen verfügbar sein müssten, und der Vision eines neuen Instruments, welches auch den Übergang vom Ton zum Geräusch beherrschen sollte.

Was um die Mitte der Fünfzigerjahre in der Instrumentalmusik bloß metaphorischen Wert hatte, wird um 1960 praktisch greifbar, nämlich die Aufhebung der »Trennung ›akustischer Vorordnungen‹ im Material und ›musikalischer Ordnungen‹ mit diesem Material« (*Die Einheit der musikalischen Zeit*, S. 214). Der Impuls gilt als neues »musikalisches Atom«: er trägt Informationen zu Dauer und Lautstärke, und durch Beschleunigung von Impulsfolgen werden die Bereiche der Tonhöhe und der Klangfarbe erschlossen. Damit schließt sich der Kreis und wird eine neue Einheit der musikalischen Mittel aufgrund ihrer Einschreibung in ein Zeitkontinuum begründet, welches jedoch in unterschiedliche Wahrnehmungsqualitäten untergliedert bleibt.

Kommentar • Die unmittelbare Wirkung von Stockhausens Zeittheorie zeigt sich bei mehreren Komponisten derselben Generation, insbesondere die Aspekte der Proportionierungen nach der Obertonskala innerhalb serieller Ordnungen, die chromatische Temposkala oder das Hinabsteigen ins musikalische Material bis hin zur einzelnen Amplitude (namentlich bei Gottfried Michael Koenig, Mauricio Kagel oder Bernd Alois Zimmermann). Dieses Antreffen bestimmter Prinzipien bei anderen Komponisten zeugt jedoch nicht von Epigonentum, sondern vom damaligen Glauben an einen allgemeinen Stand des musikalischen Materials, gemessen an der von den Komponisten betriebenen akustisch-musikalischen Grundlagenforschung. Das aus der Akustik entlehnte Vokabular ist wegen seiner abweichenden Bedeutungen bei Stockhausen stark kritisiert worden (siehe insbesondere *die Reihe* 8, 1962). In seinen nachfolgenden elektronischen Kompositionen, *Hymnen* (1966/67)

und insbesondere *Sirius* (1975–1977), konnte Stockhausen aufgrund technologischer Fortschritte die gegenseitige Beziehung zwischen den Wahrnehmungsqualitäten entlang des zeitlichen Kontinuums noch weiter ausbauen. Die anfängliche Entwicklung von der Montagetechnik zu halbautomatischen Verfahren konnte nunmehr zu einem spannungsgesteuerten Synthesizer fortgeführt werden, welcher in gewisser Hinsicht als Einlösung der 20 Jahre alten Vision eines »neuen Instruments« gedeutet werden kann.

Literatur P. Decroupet, Gravitationsfeld Gruppen. Zur Verschränkung der Werke ›Gesang der Jünglinge‹, ›Gruppen‹ und ›Zeitmaße‹ und deren Auswirkung auf Stockhausens Musikdenken in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, in: Mth 12, 1997, 37–51 • I. Misch, Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: Gruppen für 3 Orchester (1955–1957), Saarbrücken 1999

Pascal Decroupet

Karlheinz Stockhausen

Momentform

Lebensdaten: 1928–2007

Titel: Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment

Erscheinungsort und -jahr: erschienen in: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von D. Schnebel, Köln 1963, 189–210

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 22 S., dt.

Quellen/ Drucke: Erstfassung: ursprünglich entstanden als Rundfunkvortrag 1961

Die Einführung des Begriffs der »Momentform« steht in unmittelbarem Zusammenhang mit einer biographischen Begebenheit im Werdegang Stockhausens, nämlich der Uraufführung des Werks *Kontakte* für Klavier, Schlagzeug und Tonband am 11. Juni 1960 beim IGNM-Festival in Köln. Nach *Gesang der Jünglinge* (1955/56, 13 Minuten) war *Kontakte* die nächste elektronische Komposition Stockhausens, welche nunmehr die im Studio erarbeiteten Klänge live mit Instrumentalklängen mischte, und ihre Dimensionen (34,5 Minuten) lassen keinen Zweifel am Anspruch des Komponisten aufkommen, ein Werk geschaffen zu haben, das seine Vorgänger an Umfang und Bedeutung übertrifft. Bei der Uraufführung erzielte *Kontakte* jedoch nicht den erhofften Erfolg, und aus den Mitteilungen, die er von Zuhörern erhielt, entwickelte Stockhausen allmählich eine Erklärung für die Schwierigkeiten bei der Rezeption: Die Anwendung des Begriffs »Momentform« auf *Kontakte* ist also eine Rückprojektion und trägt dem Kompositionsprozess des Werkes nur teilweise Rechnung.

Das Konzept der Momentform stellt die logische Weiterführung der seriellen Gruppentechnik sowie die konse-

quente Übertragung der Kategorie des »Veränderungsgrads« auf die Formebene dar. Aufgrund der zeitlichen Dehnung der resultierenden Strukturen wie auch der verfeinerten Techniken bei der Herstellung des Tonbandparts stellten sich aber neue Wahrnehmungsfragen, denen Stockhausen mit dem Begriff des Moments nachträglich zu begegnen versuchte. In den folgenden Werken, insbesondere *Momente* (1962–1969) und *Mikrophonie I* (1964) wandelte er die Wahrnehmungserkenntnisse in Kompositionskriterien um.

In dem Aufsatz zur Momentform werden die theoretischen Überlegungen mehrfach durch Beispiele aus *Kontakte* unterbrochen: Während die ersten beiden Beispiele die »Relativität der Dauernperspektive« (S. 197) erläutern sollen und damit auf ein Hineinhören in die strukturellen Details einzelner Klänge sowie ein Vergleichen von aufeinanderfolgenden Strukturen in ihrer zeitlichen Abfolge abzielen, dienen die Beispiele in der zweiten Hälfte des Aufsatzes (Bsp. 4–9) der Illustration einer Systematik von formalen und zeitlichen Merkmalen, aus welcher sechs Momenttypen resultieren.

Zum Inhalt • Zu Beginn stehen die Überlegungen zur Aufführungsdauer, die Stockhausen als Antworten auf Reaktionen von Hörern formuliert. Nach kurzen Exkursen zu den Klangreizen bzw. der Aufnahmefähigkeit einzelner Hörer, lenkt Stockhausen das Augenmerk unmittelbar auf die Probleme der Zeitgestaltung: *Kontakte* erzähle »keine durchlaufende Geschichte«, sei »nicht an einem ›roten Faden‹ entlang komponiert [...], den man von Anfang bis Ende mitverfolgen muß, um das Ganze zu verstehen« (S. 190). Statt einer »dramatischen Form« habe man es mit einer Aufeinanderfolge von »Momenten« zu tun, wobei »jeder ›Moment‹ ein mit allen anderen verbundenes Zentrum ist, das für sich bestehen kann« (S. 190). Die herkömmliche Aufführungspraxis verbindet Stockhausen mit einer Art Rauschsteuerung, bei der gerade diejenigen Spannungskurven, die auf ein Ziel gerichtete Formen enthalten, als »psychische Erregungskurven« wirken – ein Aspekt, den z. B. Mauricio Kagel in seinen Überlegungen zur Form weiterhin einbezieht (S. 191). Dagegen setzt Stockhausen eine Formvorstellung, die weniger an vorbestimmte Hörerwartungen gebunden ist, aber dennoch verlangt, »aktiv und kritisch zu hören« (S. 192). Der Kern der Problemstellung wird mit den Fragen zur »Dauernperspektive« (S. 195) erreicht. Während sich die Wahrnehmung der Dauern bisher an »natürlichen Veranlagungen des Menschen« wie dem Herzschlag orientiert habe, sei in »neuen Kompositionen diese ›starre Perspektive des Zeitdauer-Hörens relativiert‹ worden«: Der Hörer nehme gegenüber zeitlichen Veränderungen keine feste Position mehr ein, sondern gewinne »durch den Verlauf der Komposition immer neue

Vergleichsmaßstäbe« und stelle sich darauf ein (S.195). Das erste ausführlich kommentierte Beispiel aus *Kontakte* zeigt, dass die Übergänge zwischen den Momenten nicht nur als Nahtstellen zwischen zwei unabhängig voneinander agierenden Abschnitten fungieren, sondern zugleich Vergleichsmöglichkeiten eröffnen, die verbindenden Zusammenhang herstellen sollen. Daraus resultieren die Schlussfolgerungen zur Essenz der »unendlichen Formen«: Sie sind nach Einleitung, Steigerung usw. nicht auf Höhepunkte ausgerichtet, sondern sind »sofort intensiv« und suchen »das Niveau fortgesetzter »Hauptsachen« bis zum Schluss durchzuhalten« (S. 199). Jedes Jetzt sei nicht »bloßes Resultat des Voraufgegangenen« oder »Auftakt zu Kommendem«, sondern »ein Persönliches, Selbständiges, Zentriertes, das für sich bestehen kann« (S. 199). Einen »Moment« definiert Stockhausen als »jede durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare Formeinheit, [...] jeden selbständigen Gedanken« (S. 200), der kontextuell qualitativ einzuordnen sei. Die »Änderung einer oder mehrerer seiner charakteristischen Eigenschaften« bestimmt die Funktion eines Moments: als Teil einer Momentgruppe oder Übergang in einen neuen Moment (S. 200 f.).

Die nun folgende Systematik beruht auf der Verknüpfung von zwei Kriterien: Formal unterscheidet Stockhausen »Gestalt (individuell)« und »Struktur (dividuell)«, zeitlich »Zustand (statisch)« und »Prozeß (dynamisch)«, wobei deren Mischungen oder Kombinationen ebenfalls berücksichtigt werden (S. 201). Daraus resultieren sechs Momenttypen, welche anhand von Auszügen aus *Kontakte* erläutert werden: »Gestalt im Zustand«, »Gestalt als Prozeß«, »Struktur als Zustand« (erkennbar an Wiederholungen), »Struktur als Prozeß«, »Mischung von Struktur und Gestalt als Zustand« und »Mischung von Gestalt und Struktur als Prozeß« (S. 201–203).

Die abschließenden Überlegungen gehen der Frage nach den Räumlichkeiten nach, um solche »unendlichen Formen« aufzuführen, etwa durch kontinuierliches Abspielen (der Kinopraxis entsprechend). Auch sei das Beschreibungsvokabular für solche Formen anzupassen, denn »Anfang« und »Ende« seien als Funktionen eindeutiger definiert als »Beginn« und »Schluß« (klingt an auf S. 199 f. und wird ausgeführt auf S. 207 f.): »Anfang: [...] etwas hebt an, spielt sich ein; »Ende: [...] etwas, das zu Ende geht, ausklingt, verlöscht; »Beginn und Schluß: [...] Zäsuren, die eine Dauer als Ausschnitt aus einem Kontinuum heraus begrenzen« (S. 207). Diese Funktionen stehen für Stockhausen in engem Zusammenhang mit den übergeordneten Formvorstellungen: »Anfang und Ende eignen [...] geschlossenen Entwicklungsformen [bzw.] dramatischen Formen; »Beginn und Schluß eignen offenen Momentformen« (S. 207).

Kommentar • Mit dem Terminus »Moment« hat Stockhausen einen Begriff eingeführt, der oftmals als Rechtfertigung für einen fragmentierten und unzusammenhängenden Formverlauf missverstanden worden ist. In der Tat blieb zumeist das kompositionstechnische Pendant, der »Veränderungsgrad«, unberücksichtigt: Lediglich die theoretischen Formulierungen wurden weiterentwickelt (z. B. durch Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York 1988, oder Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca 1997), speziell auch als Beiträge zur Formwahrnehmung. Bei der Komposition von *Kontakte* und *Momente* wurde der Veränderungsgrad über ein serielles Zahlenwerk geregelt, während Stockhausen ab *Mikrophonie I* eine qualitative Umschreibung der Beziehungen zwischen Momenten bevorzugte. Letztere macht insbesondere bei »offenen Werken« (z. B. aus komponierten Momenten zusammengesetzten Versionen) Sinn, da somit eine größere Freiheit in der Momentkombination erreicht werden kann und sich folglich das Werk von Aufführung zu Aufführung stark verändern kann, ohne die Verknüpfungsgesetzmäßigkeiten zu verletzen. Konsequenterweise bestimmt Stockhausen dann auch die Vergleichsebene (welcher Parameter oder welche Parameterkombination zum Vergleich herangezogen werden) nicht weiter. In letzterer Formulierung lässt sich der Veränderungsgrad und der Momentgedanke auch als analytisches Instrument für andere Kompositionen nutzen.

Literatur S. Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, Hlsk. 1972 • J. D. Kramer, *The Time of Music*, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies, N.Y. 1988 • J. Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca 1997 • R. Toop, *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002*, Kürten 2005 • R. Frisius, *Karlheinz Stockhausen, Bd. 2: Die Werke 1950–1977*, Mz. 2008

Pascal Decroupet

Richard Stöhr

Formenlehre

Lebensdaten: 1874–1967

Titel: Musikalische Formenlehre

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1911

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [VIII], 455 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Leipzig ³1917 [vollständig umgearbeitet und vermehrt] • Formenlehre der Musik, Leipzig 1933 [Neufassung; unter Mitarbeit von H. Gál und A. Orel] • Übersetzungen: Ongaku keishiki-gaku, übers. von K. Sakka, Tokyo 1954 [jap. Übersetzung der 3. Aufl.] • Eum-aghyeongsighag, Seoul 1989 [koreanische Übersetzung der 4. Aufl.]

Richard Stöhr, bis zu seiner Emigration in die USA 1939 eine zentrale Figur der Wiener Musikpädagogik, verfügte bereits über die Erfahrung mehr als zehnjähriger Tätigkeit

am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde sowie an der Musikakademie Wien, als seine *Formenlehre* 1911 zum ersten Mal erschien. Deren erklärtes Ziel ist es, der »sowohl bei Dilettanten als bei angehenden Künstlern« verbreiteten »Unkenntnis« mit einer Handreichung zum »Verständnis der kontrapunktischen Begriffe und der musikalischen Formen« zu begegnen; »in erster Linie für die Lehrerbildungskurse bestimmt«, richtet sie sich also mittelbar an praktizierende Musiker und ausdrücklich nicht an Kompositionsschüler (S. [III]).

Dem Charakter eines »praktischen Handbuchs« (ebd.) entspricht ein hauptsächlich auf spielenden Nachvollzug am Klavier angelegter Darstellungsmodus. Der bemerkenswerte knappe Textanteil bleibt auf Begriffserläuterungen, historische Kurzzabrisse, Repertoireübersicht und Analysen im Telegrammstil beschränkt; Notenbeispiele aus einem »möglichst kleinen Kreis der bekanntesten klassischen Meisterwerke« (ebd.) – vorwiegend von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven, gefolgt von Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms und Franz Schubert – beanspruchen mehr als vier Fünftel des Raums und umfassen oft ganze Sätze oder sogar Werke. Zeitgenössisches Repertoire – erwähnt werden in der ersten Auflage lediglich Richard Strauss, Max Reger und Jean Sibelius – wird unter Verweis auf die Formgenese als Domäne »gerade der klassischen Zeit« (ebd.) sowie auf das Verlagsrecht weitgehend ausgeklammert.

Im Gegensatz zur punktuell revidierten und erweiterten dritten Auflage (1917) bringt die Ausgabe von 1933 unter neuem Titel eine größere Umarbeitung v. a. im Bereich der »kontrapunktischen Formen« sowie einen neuen einleitenden 40-Seiten-Essay »Das Werden der musikalischen Formen« von Alfred Orel (1933, S. XI–L; Beiträge des ebenfalls als Mitarbeiter genannten Hans Gál sind nicht näher gekennzeichnet). Während das im Textteil erwähnte Repertoire nun auch Anton Bruckner, Gustav Mahler und César Franck umfasst und darüber hinaus bis zu Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Béla Bartók, Arthur Honegger, Ernst Křenek, Ernst Toch und Kurt Weill reicht, werden Zahl und Ausdehnung der Notenbeispiele ganz erheblich reduziert (unter den längeren entfallen namentlich Werke Felix Mendelssohn Bartholdys).

Zum Inhalt • Im Lichte der grundlegenden Unterscheidung zwischen homophonem und polyphonem Stil ist dem eigentlichen Hauptteil (»Die musikalischen Formen der Instrumentalmusik«, ab S. 83) als »Erster Teil« eine Betrachtung der »kontrapunktischen Formen« vorangestellt, der auch einige elementare »Vorbegriffe« entfaltet. Auf die knappe Erläuterung von Kirchentonarten, alten Schlüsseln und Fux'schen Gattungen – ohne Nennung jedweder Satzregeln, wohl aber mit Ansätzen zu einem Kontrapunkt-

Lehrplan – folgt eine Darstellung der »kontrapunktischen Erscheinungsformen« (S. 19), die vom Kanon bis zur Doppelfuge reicht und auch die Illustration diverser »Vorläufer der Instrumentalfuge« (S. 75) einschließt, während Orgelchoralvorspiel und Invention in einem zweiseitigen Anhang kaum mehr als erwähnt werden.

Der »Zweite Teil« eröffnet sodann erneut mit Grundbegriffen, nun im Hinblick auf Themenaufbau und -verarbeitung (»thematische Arbeit«, S. 92). Das »Motiv« wird dabei über Wiederholung und Auffassbarkeit definiert, mithin nicht scharf vom »Thema«, wohl aber von »Figur« und »Gang« als wenig konturierten Bausteinen unterschieden. Als »Satz« gilt Stöhr »das kleinste, mehr oder minder abgeschlossene Glied innerhalb einer größeren Form« (S. 93), als »Periode« eine regelmäßige Vordersatz-Nachsatz-Struktur mit notwendig verschiedenen Schlüssen. Über zahlreiche Erweiterungs- und Kombinationstypen (z. B. »periodischer Doppelsatz« S. 100) vollzieht sich der Übergang zu idealtypischen Modellen für den Bau von Themen und ganzen Sätzen unter dem Rubrum »Liedform«. Mit darunter fassbaren Einzelgattungen (Etüde, Präludium, Toccata) leitet Stöhr sodann zu den Suitensätzen, »modernen Tanzformen« und zum »Scherzo« über.

Als etwa gleich gewichtig sind die drei zentralen Kapitel zu »Variationenform«, »Rondoformen« und »Sonate« angelegt, die zusammen etwa die Hälfte des Gesamtumfangs ausmachen. Wiewohl sich im Falle der Variationenform »eine strenge Gruppierung [...] von irgend einem Gesichtspunkt aus kaum durchführen« lasse, benennt Stöhr mit Cantus-firmus-, harmonischen, melodischen und rhythmischen Variationen doch »in vielen Werken wiederkehrende *Variationstypen*« (S. 173), bis hin zum »Prinzip der *vollständig freien Variation*« bei Reger als dem »größten Meister moderner Variationstechnik«, wo nur noch »der geistige Inhalt des Themas« variiert werde (S. 182). Überlegungen zu Dramaturgie und Abschluss eines Variationszyklus sind hier ebenso eingeschlossen wie die Passacaglia als Sonderfall.

Weniger klassifikatorische Probleme verzeichnet Stöhr beim Rondo, das er »nach der Anzahl und der Beschaffenheit der [...] Mittelsätze« (S. 226) untergliedert. Das »kleine Rondo« als einfache A-B-A-Form, worunter auch Impromptus, Nocturnes, Romanzen usw. subsumiert werden, bleibt dabei in der Abgrenzung von entsprechenden Liedformen unscharf (vgl. S. 429, wo dieser Umstand für »aber auch unwesentlich« erklärt wird). Für das »große Rondo« ab »2 Mittelsätzen (= Seitensätzen)« (S. 246) wird eine allfällige Sonatennähe konstatiert, ohne dass der Begriff »Sonatenrondo« fiele.

Die »klassische Sonatenform« als Einzelsatzform diskutiert Stöhr »mit besonderer Berücksichtigung der Beetho-

ven'schen Formen« (S. 340); als Wesensmerkmale werden die »charakteristische Kontrastwirkung beider Themen« (S. 351) sowie »der gedankliche Inhalt« (S. 358) als nur dieser Form explizit zugerechnete Dimension benannt, was sich auch in der exklusiv verwendeten Bezeichnung »Hauptgedanke« (S. 341) widerspiegelt. Zunächst sind über die bloße Nummerierung hinaus nur »Durchführung« und »Reminiscenz« (= Coda) (S. 358, 366) als Benennungen von Formteilen verfügbar; die Begriffe »Exposition« und »Reprise« erscheinen ab der dritten Auflage (1917, S. 370, 375; vermutlich vermittelt über die ebenfalls 1911 erschienene *Formenlehre* Hugo Leichtentritts). Stöhrs Analyse des Kopfsatzes von Beethovens op. 14 Nr. 2 verfolgt den Nachweis »vollständiger Regelmäßigkeit des Formschemas«, wofür Beethoven »stets [...] als Muster dienen« könne (S. 373). Ausgehend von der Sonatenform, »wie sie Beethoven zur höchsten Entwicklung gebracht hat« (S. 340), richtet Stöhr sodann den Blick auf älteres Sonaten-Repertoire unter den Vorzeichen des Defizienten (»relative thematische Armut Haydn'scher Sätze«, S. 393).

Unter den weiteren behandelten Formen wird allein die Ouvertüre noch eingehender erörtert, während schon die Ausführungen zum Konzert sehr knapp, frei von Beispielen und praktisch ohne Erwähnung sonatenunabhängiger Modelle bleiben. In Sachen Fantasie und Programmmusik / Sinfonische Dichtung erklärt Stöhr sich sodann insofern für unzuständig, als Erstere die »Negierung irgend einer bestimmten, bisher beschriebenen Form« (S. 414) bedeuten und auch Letztere im Rahmen einer Formenlehre »nur in negativem Sinne« darstellbar seien (S. 420). Entsprechend werden lediglich Verfahren der »Motivumwandlung« (S. 422) bei Hector Berlioz und Richard Wagner fokussiert; die »mehr ästhetische Art der Analyse« delegiert Stöhr an den »Musikschriftsteller« (S. 424), indem er eine komplette programmatische Erläuterung Richard Spechts zu Strauss' *Don Juan* zitiert.

Zwar als »Dritter Teil«, doch eher im Stile eines Anhangs werden schließlich die »Formen der Vokalmusik« in aller Kürze abgehandelt. Klarer Schwerpunkt ist hier das Lied und speziell dessen durchkomponierte Form als »der modernere und richtigere Standpunkt« (S. 429). Die Oper bleibt ganz ausgespart; auch Madrigal, Choral, Motette, Kantate, Messe und Oratorium widmet Stöhr zusammen kaum mehr als eine Textseite und nur ein einziges Notenbeispiel.

Kommentar • Vom dauerhaften Erfolg seiner *Formenlehre*, die Stöhr noch nach dem Zweiten Weltkrieg unerwartet hohe Tantiemen einbrachte, in beiden Teilen Deutschlands bis in die 1970er-Jahre aufgelegt wurde und auch in Südostasien Verbreitung fand, war der Autor selbst überrascht. Ihre durchaus originellen Ansätze – etwa die Unterscheidung größerer Formen anhand je spezifischer

Themenprofile oder die didaktische Reflexion menschlicher Grundgegebenheiten (»unserem Ohr ist der Sinn für Homophonie angeboren, der für Polyphonie wird ihm anezogen«, S. 11) – können im gewählten Präsentationsrahmen freilich nirgends zur Entfaltung kommen. Indem Stöhrs Kommentierung über knapp kategorisierende, wiewohl dabei vielfältig differenzierende Setzungen kaum einmal begründend hinausgeht, erfüllt seine *Formenlehre* (ohne explizit genannt zu werden) das von Schönberg als genretypisch beklagte Schema »einer bloß beschreibenden und nach äusseren oder inneren Merkmalen ordnenden Botanik, die nach dem tieferen Sinn der Natur nicht gefragt hätte« (Carpenter / Neff 1995, S. 424).

Literatur H. Sittner, Richard Stöhr. Mensch, Musiker, Lehrer, Wien 1965 • A. Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, hrsg. von P. Carpenter und S. Neff, N.Y. 1995 • N. Boynton, »And two times two equals four in every climate«. Die Formenlehre der Wiener Schule als internationales Projekt, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von D. Schmidt, Schliengen 2005, 203–229 • ... es grüßt Dich Erich Israel. Briefe von und an Erich Zeisl, Hilde Spiel, Richard Stöhr, Ernst Toch, Hans Kafka u. a., hrsg. von K. Wagner, Wien 2008 • D. Stöhr, *The Life and Work of Richard Stöhr*, o. J., <www.richardstoehr.com> [dort auch Stöhrs jährliche Tagebuchzusammenfassungen einsehbar]

Christian Schaper

Carl Stumpf Tonpsychologie

Lebensdaten: 1848–1936

Titel: Tonpsychologie

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1883 (Bd. I) und 1890 (Bd. II)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XIV, 427 S. (Bd. I), XII, 582 S. (Bd. II), dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Hilversum 1965

Das 19. Jahrhundert erschloss sich auf vielfältige Weise die Komplexität der akustischen Wahrnehmung. Erst zu dieser Zeit setzte man zu einer systematischen Untersuchung der psychophysischen und psychophysiologischen Grundlagen des Hörens an. Wichtige Impulse gingen in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Hermann von Helmholtz aus. Der Philosoph und Psychologe Johann Friedrich Herbart insistierte schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf der Bedeutung des Hörens und nutzte die musikalischen Gesetzmäßigkeiten für die psychologische Wahrnehmungslehre, empirische Ästhetik und pädagogische Psychologie (*Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*, Königsberg 1811).

Stumpfs *Tonpsychologie* rekurriert auf diese Vorgeschichte; insbesondere durch Bezugnahme auf Hermann Lotze, Stumpfs Doktorvater, der Herbarts Anregungen zu

seiner Musikästhetik (*Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868) weiterentwickelte. Lotze bedauerte das verbreitete Desinteresse der Philosophen an Musik. Durch diese Kritik angeregt, richtete Stumpf sein erkenntnistheoretisches Interesse auf die Musik. Zunächst beschäftigte er sich damit, die zahlreichen und schwierigen Details der akustischen Wahrnehmung ihrer Bedeutung nach zu systematisieren und einer strengen methodischen Kontrolle zu unterwerfen. Die Auseinandersetzung mit der akustischen Wahrnehmung im Rahmen seiner Phänomenologie wird Stumpf lebenslang nicht mehr loslassen.

Das Denken Stumpfs basiert auf einem ganzheitlichen Ansatz, der, wie später die Gestaltpsychologie, nicht an Elementen ansetzt, die zu einem Ganzen synthetisiert werden müssen, sondern von einem Ganzen ausgeht, an dem Verhältnisse, Teile, Elemente analysiert werden können. Stumpf postuliert ein Empfindungsganzes mit abtrennbaren und untrennbaren Teilen: Das Sehen ist vom Hören zu trennen, nicht aber ist die Farbe von der Gestalt, die Tonhöhe von der Tonstärke abzutrennen. Die Analyse von Struktur und Funktion der akustischen Wahrnehmung und ihr Vergleich mit der visuellen Wahrnehmung offenbaren entscheidende Differenzen. Die akustische Wahrnehmung erlangt neben ihrer ästhetischen Bedeutung erstmals auch eine erkenntnistheoretische Relevanz. In Philosophie und Wissenschaft hatte man bislang vornehmlich dem Sehen für den Erkenntnisprozess Beachtung geschenkt und das Hören notorisch vernachlässigt. Die Integration der akustischen Wahrnehmung in den visuellen Erkenntnisprozess der dinglichen Objektwelt gewährleistet, die kausal zu behandelnde und quantitativ berechenbare Wissensgrundlage durch eine strukturell und qualitativ nachzuweisende Gesetzmäßigkeit zu ergänzen. Nach Stumpf wäre widerspruchlos eine reale Welt mit rein qualitativen Eigenschaften vorstellbar: Der Bereich der Töne ist qualitativ und intensiv aufs Feinste und Mannigfaltigste gegliedert und kann darum von seinen Möglichkeiten her als »eine Art Analogon der Raumwelt« der dinglichen Welt gegenübergestellt werden (Stumpf, *Erkenntnislehre*, Leipzig 1939/40, vgl. Kaiser-el-Safti 2011, S. 586).

Zum Inhalt • Im Vorwort zum I. Band bekundet Stumpf sein psychologisches Interesse an den Tönen und Klängen; er habe den Terminus »Tonpsychologie« gewählt, weil das Werk »die psychischen Functionen beschreiben will, welche durch Töne angeregt werden« (Bd. I, S. V). Zugleich ist schon hier die erst später in Stumpfs Phänomenologie vertieft in Angriff genommene Einteilung erkennbar, die zwischen den Inhalten (Struktur und Attribute der Ton- und Klangphänomene) und den psychischen Funktionen (Interesse an Tönen, willkürliche Aufmerksamkeit, Analyse, Synthese, Vergleichung der Töne und Klänge, Einflüsse

durch Gewöhnung, Übung und Ermüdung usw.) unterscheidet. Stumpf maß der Unterteilung in Inhalte und Akte eine herausragende Bedeutung bei: »Ohne sie wäre heillose Verwirrung [innerhalb der tonpsychologischen Forschung] unvermeidlich« (Stumpf, *Erkenntnislehre*, Leipzig 1939/40, vgl. Kaiser-el-Safti 2011, S. 346).

Stumpf gliedert die zweibändige *Tonpsychologie* in drei große Abschnitte: Der erste Abschnitt ist den Sinnesurteilen über Töne in der angedeuteten Weise, hier vornehmlich die psychologischen Funktionen betreffend, gewidmet (Bd. I, §1–7). Stumpf hatte als Adressaten sowohl die beschreibende als auch die experimentelle Psychologie im Auge, wenn er hervorhebt, dass der Ausgang von der musikalischen Wahrnehmung wegen der Vielfalt der musikalischen Phänomene äußerst ergiebig sei für sämtliche Hilfsmittel der psychologischen Forschung wie Selbstbeobachtung, Fremdbeobachtung, statistische Sammlung von Urteilsreihen, Kulturvergleich im Wandel, Biographieforschung usw.

Der zweite Abschnitt des I. Bandes beschäftigt sich mit der Beurteilung aufeinanderfolgender Töne; er analysiert einerseits (im Vergleich mit anderen sinnlichen Phänomenen wie Farben oder Gerüchen) Besonderheiten der Töne – wie ihre nur quasi-räumliche Natur, Reihenbildung, Unendlichkeit und Stetigkeit der Töne sowie Parallelen mit der Raumlehre; Stumpf weist auch auf Ausnahmen in Bezug auf das Weber-Fechner'sche Gesetz im Zusammenhang mit den damaligen Schwellenuntersuchungen hin. Das Gesetz fordert allgemeine Geltung dafür, dass die empfundene Stärke von Sinnesindrücken sich proportional zum Logarithmus der Reizintensität verhält. Stumpf schränkt die allgemeine Geltung dieses Gesetzes für die Tonwahrnehmung ein (Unterschiedsempfindlichkeit in verschiedenen Tonregionen, Bd. I, §13; die Schwellen bei gleichzeitigen Tönen, Bd. I, §21) und betont, dass nicht wirklich die Stärke der Empfindung gemessen, sondern Urteile über den Empfindungsabstand gezählt und damit statistisch erfasst werden könnten. Die Zuverlässigkeit dieser Distanzurteile wird infolge von individuellen und wechselnden psychischen Einflussfaktoren (wie z. B. Aufmerksamkeit, Ermüdung) wiederum einer Extrabehandlung unterzogen. Die ausführliche Analyse des Intensitätsbegriffs in Bezug auf Qualität oder Quantität von Empfindungen (Bd. I, §15) rührt aus dessen vieldeutiger und umstrittener Position innerhalb der psychologischen und physiologischen Forschung der damaligen Zeit her.

Der dritte Abschnitt, d. h. der ganze II. Band der *Tonpsychologie*, behandelt ausschließlich die Beurteilung gleichzeitiger Töne und die zahlreichen Facetten der Tonverschmelzung, das Kernstück von Stumpfs *Tonpsychologie*. Die Hörerscheinungen beim Erklängen simultaner Töne

werden umfassend sowohl aus philosophischer als auch wahrnehmungspsychologischer Sicht dargestellt und die Konsequenzen für die Musiktheorie erörtert. Die erkenntnistheoretische Modellbildung wird auf Empirie gestützt, indem die Ergebnisse von Hörversuchen herangezogen und analysiert werden. Stumpf gewinnt dadurch Einsichten in die psychoakustischen und psychologischen Voraussetzungen für die Analyse von Mehrklängen, das Herausheören von Einzeltönen aus Mehrklängen und komplexen Tönen, die Qualitäts- und Intensitätsurteile, mithin in die Beurteilung von Tonhöhe und Lautstärke von Klängen und einzelnen Klangkomponenten sowie in die Wahrnehmungsschwellen für die Tonhöhe und Lautstärke von Klangkomponenten. Die untersuchten Hörscheinungen betreffen u. a. die Wahrnehmung von konsonanten und dissonanten Intervallen, Obertönen, Klangfarben, Schwebungen und Differenztönen.

Stumpfs Denkweise und Begriffsbildung seien an dem zentralen Phänomen der Verschmelzung beispielhaft dargestellt: Nach Stumpfs holistischer Erkenntnistheorie ist auch die Wahrnehmung ein Ganzes, an dem die Teile als Einzelwahrnehmungen unterschieden werden können. Dieser Philosophie entsprechend ist auch ein Ton in der Hörempfindung ein Empfindungsganzes, an dem als Teile Empfindungsmomente oder Empfindungsattribute wie Tonhöhe (»Empfindungsqualität« des Tones), Lautstärke (»Empfindungsintensität« des Tones), die Klangfarbe, die Tondauer usw. unterschieden werden können. Die Empfindungsmomente sind für das Empfindungsganze notwendig (es gibt z. B. keine Tonhöhenempfindung ohne Lautstärkeempfinden, es gibt keine Tonlautstärke, ohne dass eine Tonhöhe gehört wird). Sie sind voneinander (weitgehend) unabhängig (dieselbe Tonhöhe z. B. kann lauter oder leiser sein, verschiedene Tonhöhen können gleich laut klingen).

Eine sinnliche Empfindung ist also ein Ganzes aus mehreren notwendigen, voneinander isolierbaren (abstrahierbaren), wenngleich nicht abtrennbaren Attributen. Das Empfindungsmoment, an dem zwei Empfindungen unterschieden werden, wird als Empfindungsqualität bezeichnet. Weil Töne an ihrer Tonhöhe unterschieden werden, nennt Stumpf das Empfindungsmoment der Tonhöhe »Tonqualität« (Bd. I, §8). Erklingen zwei Töne gleichzeitig, so treten die Tonqualitäten der beiden Tonempfindungen in ein Verhältnis zueinander: Die beiden Töne verschmelzen zu einem mehr oder weniger ausgeprägten Eindruck einer Einheit, konsonante Intervalle wirken einheitlicher als dissonante Intervalle. Intervalle lassen sich also nach dem Grad ihrer Verschmelzung in Verschmelzungsstufen ordnen. Es ergibt sich folgende Reihe der Intervalle von der stärksten zur schwächsten Verschmelzung: Oktave, Quinte, Quarte, Terzen und Sexten, alle übrigen Intervalle. Die

Reihe der Verschmelzungsstufen der Intervalle entspricht ihren Konsonanzgraden in der Musiktheorie. Verschmelzung und Konsonanz sind also analoge Erscheinungen bei simultanen Tönen. Ursprünglich meinte Stumpf, Konsonanz und Dissonanz durch die Verschmelzung definieren zu können, gab diese Idee jedoch später auf.

Zu beachten ist bei der Verschmelzung, dass die beiden Tonqualitäten der Ausgangstöne bei jedem Intervall erhalten bleiben, die Töne vermischen sich nicht zu neuen Tonqualitäten, sondern man hört immer noch die ursprünglichen Tonhöhen aus dem Intervall heraus. Die Verschmelzung stellt also eine Emergenzerscheinung dar. Sie ist nicht im ursprünglichen Reiz aus zwei gleichzeitigen Tönen enthalten, sondern tritt als unmittelbare Folge der Wahrnehmung als neuer, zum Intervall gehörender Wahrnehmungsinhalt hinzu. Damit stellt sich die Frage nach der Ursache der Verschmelzung. Gründliche Erwägung aller denkbaren psychologischen Erklärungen führte Stumpf schließlich zu dem Schluss: »Die Ursache der Tonverschmelzung ist eine physiologische« (Bd. II, §20).

Kommentar • Da zu Stumpfs Zeit die neurophysiologischen Vorgänge im auditorischen System noch unbekannt waren, musste Stumpf eine nähere Begründung für die Tonverschmelzung schuldig bleiben. Er hatte die Verschmelzung jedoch in umfangreichen Hörversuchen psychologisch nachgewiesen; so ist der gegen ihn erhobene Vorwurf, eine unbewiesene Theorie aufgestellt zu haben, nicht gerechtfertigt und heute hinfällig. Inzwischen konnte nämlich die neurophysiologische Ursache der Tonverschmelzung auf der Grundlage der Periodizitätsanalyse für Tonhöhen im Mittelhirnbereich des auditorischen Systems (colliculus inferior) in einem mathematischen Modell als logisch zwingend nachgewiesen werden (Ebeling 2007).

Stumpf hatte im Vorwort des II. Bandes einen III. und IV. Band angekündigt, die sich den genuin musikalischen und musikästhetischen Fragen, namentlich dem musikalischen Denken und den Musikgefühlen, widmen sollten, während die ersten Bände das außerordentlich detailreiche und z. T. überraschend schwierige Grundlagenmaterial sondiert hatten. Stumpf ist die angekündigten Bände schuldig geblieben; er hat aber mit informativen Artikeln in verschiedenen Fachzeitschriften insbesondere das schwierige Thema der Gefühle respektive ästhetischen Musikgefühle weiterverfolgt. Aus Gründen, die bei einem geborenen Systematiker nicht leicht nachvollziehbar sind, ist jedoch eine die Einzeluntersuchungen zusammenfassende und Franz Brentano gegenüber angekündigte Musikästhetik nicht zustande gekommen (Dok. 294, Kaiser-el-Safti, 2014, S. 409).

Stumpf wurde nach Erscheinen der *Tonpsychologie* wiederholt von philosophischer Seite als ein in erster Linie an der Physiologie des Hörens Interessierter missverstanden

den, die *Tonpsychologie* gar als Tonphysiologie interpretiert, obwohl er sein psychologisches und philosophisches Erkenntnisinteresse unzweideutig formuliert hatte. Was die Zusammenarbeit von Physiologie und Psychologie anbelangt, heißt es: »Mit der physikalisch-physiologischen hat die psychologische das Material gemein, die Tonempfindungen. Aber erstere untersucht die Antecedentien, letztere die Folgen der Empfindung« (Bd. I, S. VI f.). Stumpf vertritt die Auffassung: »Man könnte in der That den ganzen ersten Teil der transscendentalen Erkenntnislehre der Kritik der reinen Vernunft s. z. s. in Musik setzen« (Bd. I, S. VIII). Diesem Ansinnen ist Stumpf in seiner *Erkenntnislehre* (postum 1939/40) nachgekommen.

Literatur M. Ebeling, Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie, Ffm. 2007 • M. Kaiser-el-Safti, Einleitung, in: Carl Stumpf, Erkenntnislehre, hrsg. von ders., Lengerich 2011, 5–45 • Franz Brentano – Carl Stumpf. Briefw. 1867–1917, hrsg. von M. Kaiser-el-Safti unter Mitarbeit von T. Binder, Ffm. 2014

Martin Ebeling / Margret Kaiser-el-Safti

Sergei Iwanowitsch Tanejew Bewegbarer Kontrapunkt

Lebensdaten: 1856–1915

Titel: Подвижной контрапункт строгого письма (Podvižnoj kontrapunkt strogogo pís'ma; Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils)

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1909

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 402 S., russ.

Quellen / Drucke: Edition: hrsg. von S. S. Bogatyrew, München 1959 • Übersetzungen: Convertible Counterpoint in the Strict Style, übs. von G. Ackley Brower, Boston 1962 • S. I. Tanejew, Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils. Einleitung, in: Mth 7, 1992, 61–69 [aus dem Russischen nach der Ausg. Bogatyrew 1959]

Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils des russischen Komponisten und Musikwissenschaftlers Sergei Iwanowitsch Tanejew gehört zu den bedeutendsten und originellsten musiktheoretischen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts über den strengen Satz des 15. und 16. Jahrhunderts sowie den polyphonen Satz insgesamt. Das Werk legte zugleich den Grundstein für die Musiktheorie und Musikwissenschaft als wissenschaftliche Disziplin in Russland.

Die Arbeit an dem Buch erstreckte sich über 20 Jahre. Viele der von Tanejew gemachten Entdeckungen verwendete er bereits in seinen Kursen über Kontrapunkt und Fuge am Moskauer Konservatorium zu Beginn der 1890er-Jahre. Der Unterricht in Spezialklassen stimulierte seine Suche nach prägnanten Formulierungen und methodischen Hinweisen, die eine rasche Aneignung des Materials er-

möglichten. Dennoch ist Tanejews Buch nicht primär als ein Lehrbuch konzipiert. Vielmehr versteht es sich zugleich als »eine Untersuchung des bewegbaren Kontrapunktes des strengen Stils im vollen Umfang« (S. 2). Tanejews Absicht wurde wesentlich von der Idee bestimmt, eine Theorie zu formulieren, die für die Weiterentwicklung der musikalischen Kunst von Bedeutung sein konnte, da er der Auffassung war, dass »für die zeitgenössische Musik, deren Harmonik allmählich den tonalen Zusammenhang verliert, insbesondere die bindende Kraft der kontrapunktischen Formen einen Wert bedeuten muss« (S. 6).

Untersuchungsgegenstand Tanejews ist der »mehrfache« Kontrapunkt, wobei dessen wesentliches Merkmal »die Möglichkeit [darstellt], aus einer ursprünglichen Verknüpfung der Melodien eine neue, abgeleitete zu erhalten« (S. 7). Genauigkeit und Klarheit der Lehre Tanejews sind v. a. durch ihre mathematische Basis bedingt, wodurch die »Hülle von halbmystischer Heimlichkeit« (S. 350) abgestreift und die Mängel der früheren Werke verbessert werden sollen. Ziel ist es, »die Unvollkommenheit der Klassifikationen, die Fülle an überflüssigen Regeln oder den Mangel an essentiellen Regeln« (S. 2) zu beseitigen. Nicht umsonst wählte Tanejew als Motto zu seinem Buch Worte von Leonardo da Vinci: »Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s'essa non passa per le matematiche dimonstrazioni« (da Vinci, *Trattato della Pittura*, I-Rvat, Cod. Urbinus lat. 1270; »Keine menschliche Untersuchung kann man wahre Wissenschaft nennen, wenn sie nicht durch mathematische Demonstration belegbar ist«).

Tanejew verwendete eine deduktive Untersuchungsmethode und knüpfte v. a. an elementare Eigenschaften der Stimmen an: die Möglichkeit zur Versetzung und die daraus resultierenden mathematisch fassbaren Beziehungen (S. 350). Der Begriff der Versetzung bezeichnet das wichtigste Prinzip, aus dem alle Typen des bewegbaren Kontrapunkts abgeleitet wurden. Das zweite Prinzip der deduktiven Methode Tanejews besteht darin, dass im mehrfachen Kontrapunkt sowohl eine ursprüngliche als auch eine abgeleitete Verknüpfung von Stimmen den Anforderungen des einfachen Kontrapunkts entsprechen muss. Aus diesem Prinzip wurde ein System von Regeln des bewegbaren Kontrapunkts entwickelt, deren Sinn darin liegt, »aus der ursprünglichen Verknüpfung all das zu entfernen, was in der Ableitung zu Konsequenzen führt, die den Gesetzen des einfachen Kontrapunkts widersprechen« (S. 10).

Tanejew unterscheidet drei Arten des mehrfachen Kontrapunkts: »a) den vertikal-bewegbaren Kontrapunkt (Versetzung auf- und abwärts), b) den horizontal-bewegbaren Kontrapunkt (Versetzung, welche die Einsatzabstände zwischen den Stimmen ändert), c) den doppelt-bewegbaren Kontrapunkt (beide Versetzungsverfahren zugleich)« (S. 8).

Zu einer selbstständigen Art des mehrfachen Kontrapunkts zählt Tanejew den Kontrapunkt, der die Verdoppelung durch unvollkommene Konsonanzen (Terz, Sexte) zulässt, und verbindet ihn zugleich mit der Behandlung im vertikal-bewegbaren Kontrapunkt (denn jede Verdoppelung ist gleichzeitig eine vertikale Versetzung der Stimme um dasjenige Intervall, das der gegebenen unvollkommenen Konsonanz entspricht). Die Darstellung des horizontal-bewegbaren und des doppelt-bewegbaren Kontrapunkts ist im Buch ebenfalls miteinander verbunden, weil beide Formen auf dieselbe Weise hergestellt werden. Somit zerfällt das aus 25 Kapiteln bestehende Buch in zwei Teile: »der vertikal-bewegbare Kontrapunkt« und »der horizontal-bewegbare und doppelt-bewegbare Kontrapunkt«. Jeder Teil besteht aus jeweils zwei Abschnitten, die dem zwei- und dem dreistimmigen Kontrapunkt gewidmet sind.

Zum Inhalt • Am Beginn des Buches führt Tanejew ein Bezeichnungssystem für Intervalle ein, das sich der Zahlen zur Messung der Größe bedient (Prime = 0, Sekunde = 1, Terz = 2 usw.). Für Tanejew ist wichtig, »Intervalle als Größen zu betrachten, welche eine quantitative Veränderung zulassen, die in Zahlen ausgedrückt werden kann, so dass mit diesen Zahlen mathematische Operationen durchgeführt werden können« (S. 13). Eine weitere wichtige Idee war die Einführung des Begriffs der positiven und negativen Bewegung der Stimmen sowie der positiven und negativen Intervalle. Für die obere Stimme (I) stellt die Bewegung nach oben eine positive Operation dar, die nach unten eine negative, für die untere Stimme (II) umgekehrt.

Die Formel der ursprünglichen Verknüpfung von zwei Stimmen ist $I + II$. Formeln der abgeleiteten Verknüpfung können unterschiedlich sein, sie zeigen die Richtung und das Intervall der Verschiebung der Stimmen in der Vertikalen und werden mit dem Buchstaben v bezeichnet, dem Anfangsbuchstaben des Adjektivs »verticalis«. So bedeutet z. B. $I^v = -2 + II^v = -7$, dass die obere Stimme eine Terz nach unten und die untere eine Oktave nach oben verschoben ist.

Die algebraische Summe zweier Stimmen bezeichnet Tanejew als Index verticalis (Iv). Der Iv ermöglicht es auszurechnen, welche Intervalle in der abgeleiteten Verknüpfung im Vergleich zur ursprünglichen entstehen. Wenn man das ursprüngliche Intervall als m und das von ihm abgeleitete als n bezeichnet, so ergeben sich folgende Gleichungen: $m + Iv = n$ und $Iv = n - m$. Diese Formeln Tanejews und die darauf beruhende bewegbare Tabelle der Indizes erlauben schnell und fehlerfrei die Regeln der Anwendung von Intervallen (deren Begrenzungen) in ursprünglichen Verknüpfungen bei beliebigen Verschiebungen zu bestimmen.

Der Index des vertikal-bewegbaren Kontrapunkts gilt für alle Typen der Versetzung von zwei Stimmen: die direkte Versetzung (Entfernung oder Annäherung der Stimmen

bei Erhaltung ihrer Position als Ober- bzw. Unterstimme in Bezug zueinander), die entgegengesetzte (mit Veränderung der Position der Stimmen in Bezug zueinander; die obere wird zur unteren und umgekehrt) und die gemischte (teils direkte, teils entgegengesetzte Versetzung). In den Arbeiten von Tanejews Vorgängern erhielten die entgegengesetzten Versetzungen, welche man unter dem Begriff des doppelten Kontrapunkts kennt, eine besondere Aufmerksamkeit, wobei sich nur eine Stimme um eine Oktave verschiebt (beim doppelten Kontrapunkt in der Oktave). Tanejew betrachtet ihn als Sonderfall des vertikal-bewegbaren Kontrapunkts (S. 24) genauso wie den einfachen Kontrapunkt bei $Iv = 0$ (S. 31).

Die Einheit des theoretischen Systems von Tanejew besteht darin, dass die Methoden der Untersuchung des vertikal-bewegbaren und des horizontal-bewegbaren Kontrapunkts in ihren Hauptprinzipien übereinstimmen. Die im ersten Teil eingeführten Begriffe kommen auch im zweiten vor: Als Einheit der Veränderung in zeitlichen Beziehungen zwischen den Stimmen wird ein Takt festgelegt, als positive Bewegung gilt die Verschiebung der oberen Stimme (I) nach links und der unteren (II) nach rechts. Die algebraische Summe der horizontalen Verschiebungen bezeichnet Tanejew als Index des horizontal-bewegbaren Kontrapunkts, als Index horizontalis (Ih, S. 251).

Das Kapitel »Die mehrfachen Indizes des vertikal-bewegbaren Kontrapunkts« ist denjenigen Verknüpfungen gewidmet, die mehr als eine Ableitung ergeben, sowie den mehrfachen Indizes (doppelten, dreifachen usw.). Am Ende des Kapitels stellt Tanejew die Regeln des polymorphischen Index dar, der die Begrenzungen aller vertikalen Indizes vereinen würde – eine Aufgabe, welche »die Köpfe der alten Theoretiker sehr beschäftigte und ihnen besonders mysteriös schien: eine zweistimmige Verknüpfung zu schreiben, die alle Versetzungen ohne Ausnahmen zulassen würde« (S. 131). Tanejew kommt zu dem Ergebnis: »Es ist unmöglich, einen Kontrapunkt unter diesen Bedingungen zu schreiben, denn es gibt kein Intervall, das man auf die schwere Zählzeit setzen könnte« (ebd.).

Den Abschnitt über den vertikal-bewegbaren Kontrapunkt schließt das Kapitel über denjenigen Kontrapunkt ab, der Stimmverdoppelungen zulässt und bei dem sich die Stimmenzahl der abgeleiteten Verknüpfung im Verhältnis zur ursprünglichen vergrößert: Bei der unvollständigen Verdoppelung (d. h. Verdoppelung nur einer Stimme) wird eine zweistimmige Verknüpfung zur dreistimmigen, bei der vollständigen Verdoppelung (beider Stimmen) wird sie zur vierstimmigen. Tanejew wendet sich gegen die Auffassung von Friedrich Wilhelm Marpurg und François-Joseph Fétis hinsichtlich des Verbots von gebundenen Dissonanzen bei Verdoppelungen von Stimmen und von bestimmten Formen

derer Auflösung im strengen Stil. Er polemisiert außerdem gegen die Ansicht von Adolf Bernhard Marx, der in seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* (4 Bde., Leipzig 1837–1847) nur den doppelten Kontrapunkt in der Oktave thematisiert und die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in anderen Intervallen als überflüssig erachtet hatte. Laut Tanejew konnte eine derartige »Einstellung zum mehrfachen Kontrapunkt eines der repräsentativsten Theoretiker des 19. Jahrhunderts nicht ohne starken Einfluss auf seine Nachfolger bleiben, die ihrerseits zum Niedergang der modernen kontrapunktischen Technik beigetragen haben« (S. 167 f.). Tanejew sieht eine dankbare Aufgabe moderner Komponisten darin, diese Technik wieder auf das Niveau früherer Zeiten (Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach) zu bringen. Ludwig van Beethovens Vorbild ist für Tanejew deswegen wichtig, weil er seltene Formen des vertikal-bewegbaren Kontrapunkts verwendete. Unter Bedingungen der modernen Harmonik sieht Tanejew keine Hindernisse zum Gebrauch von $Iv = +1, +6, -8, -13$ (S. 169). Beispiele aus *Kamarinskaja* von Michail Iwanowitsch Glinka, *Der unsterbliche Kaschtschei* von Nikolai Rimsky-Korsakow mit Versetzung um einen Tritonus und aus der 2. Sinfonie von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky bestätigen erneut den Gedanken Tanejews über die immense Rolle des Kontrapunkts in der neuen Musik. Im Abschnitt über den dreistimmigen vertikal-bewegbaren Kontrapunkt ist eine allgemeine Formel des dreifachen Kontrapunkts aufgestellt. Zudem werden die Verdoppelungen erläutert, die vier-, fünf- und sechsstimmige abgeleitete Verknüpfungen ergeben.

Besäß die Lehre des vertikal-bewegbaren Kontrapunkts eine reiche Tradition – der doppelte Kontrapunkt ist Lehrgegenstand spätestens seit dem 18. Jahrhundert –, so stellt die Lehre vom horizontal-bewegbaren Kontrapunkt nach Tanejews Aussage »eine erste Erfahrung in dieser Richtung« dar. Mit Bezug auf die Arbeiten seiner Vorgänger wie Hugo Riemann, Ebenezer Prout und Johannes Evangelist Habert stellt er nicht ganz zu Unrecht fest: »Fragen, die den Inhalt des zweiten Teils des vorliegenden Werkes ausmachen, wurden bisher weder gelöst noch überhaupt jemals gestellt« (S. 346). Bei der Untersuchung des horizontal-bewegbaren und doppelt-bewegbaren Kontrapunkts entwickelte Tanejew die Idee des Grundgerüsts – einer Kombination von Stimmen, die einen Kanon bilden. Beim zweistimmigen horizontal-bewegbaren Kontrapunkt mit einer Ableitung besteht das Grundgerüst aus einem zweistimmigen Kanon in der Prime (die beiden Stimmen werden Proposta [P] und Risposta [R] genannt) und einer kontrapunktierenden Stimme (Cp). »Daraus ergeben sich zwei zweistimmige Verknüpfungen $Cp + P$ und $Cp + R$, von denen die erste als ursprüngliche und die zweite als abgeleitete angesehen wird« (S. 235).

Wenn zu einer kanonischen Imitation in jedes Intervall außer der Prime eine Cp geschrieben wird, so ergeben sich aus einem solchen Grundgerüst Ableitungen, die gleichzeitig sowohl die horizontale als auch die vertikale Versetzung der Stimmen – also einen doppelt-bewegbaren Kontrapunkt – ermöglichen (Tanejew stellt hierfür entsprechende Formeln auf). Im Grundgerüst werden sowohl die Imitation als auch die kontrapunktierende Stimme bloß im einfachen Kontrapunkt geschrieben (ein mehrfacher Kontrapunkt ist nicht erforderlich). Die Risposta kann eine Scheinstimme sein, die also im jeweiligen dreistimmigen Grundgerüst real nicht erklingt, sodass es sich bei der Verknüpfung $Cp + R$ um eine Scheinverknüpfung handelt. Das Schreiben eines Kontrapunkts zu einem zuerst geschriebenen Scheinkanon stellt laut Tanejew »eine Methode [dar], die zwar ungewöhnlich ist, aber gewiss die Entwicklung des kontrapunktischen Auffassungsvermögens fördert« (S. 238).

Im Kapitel »Die Verknüpfungen, die mehrere Ableitungen ergeben« berührt Tanejew ästhetische Fragen des Formaufbaus. Dabei legt er einen besonderen Akzent auf die Logik der thematischen Arbeit und fordert, dass die komplizierteste Verknüpfung ihr Höhepunkt sein soll. Nach dem Erläutern des dreistimmigen horizontal-bewegbaren und doppeltbewegbaren Kontrapunkts behandelt Tanejew im letzten Abschnitt die Theorie des Kontrapunktes mit und ohne Pausen, der einen Sonderfall des horizontal-bewegbaren Kontrapunkts darstellt. Tanejew betrachtet ihn an Beispielen aus einer der Messen von Pierre Moulu und aus den Traktaten von Nicola Vicentino, Angelo Berardi u. a.

Im letzten Kapitel betrachtet Tanejew die Frage der Verbindung zwischen dem freien und dem strengen Kontrapunkt. In Bezug auf die historischen Prozesse verwendet er einen dialektischen Ansatz und sieht in der harmonischen Auffassung von Musik »die Antithese zum strengen Kontrapunkt« (S. 348), während als Synthese der beiden Erscheinungen der freie Kontrapunkt gelten kann. Die Verwendung von Intervallen im freien Satz ist unterschiedlich, erlaubt keine strengen Regeln und geht von der Harmonielehre aus. Aber dank der Beherrschung des Kontrapunkts des strengen Stils wird »mit Mindestaufwand der Kräfte und der Zeit immer größere Sicherheit und Freiheit in der Stimmführung erreicht sowie die Fähigkeit, den einzelnen Stimmen musikalische Aussagekraft zu verleihen. Es entwickelt sich die insbesondere für die thematische Arbeit wertvolle Fähigkeit, aus musikalischen Gedanken abgeleitete Kombinationen herzustellen und unendlich mannigfaltige kontrapunktische Formen als Mittel der künstlerischen Ausdruckskraft zu benutzen« (S. 349).

Kommentar • Die Theorie des mehrfachen Kontrapunkts wurde zur Grundlage der zweiten theoretischen Arbeit Tanejews, *Die Lehre vom Kanon*, die parallel entstand,

aber unvollendet blieb. In der russischen Musikwissenschaft wurde die Theorie Tanejew's ziemlich intensiv in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterentwickelt. Seit Ende der 1950er-Jahre wurden die Fragen behandelt, die Tanejew nicht berücksichtigt hatte. Dazu gehörte die Klassifizierung des mehrfachen Kontrapunkts mit Berücksichtigung von Abwandlungen (Augmentation, Diminution, Krebs), die Erforschung anderer Arten des mehrfachen Kontrapunkts unter anderen stilistischen Bedingungen (Bogatyrew 1960, Simakowa 2002, Kuznetsow 2006). Den Schlüssel zur mathematischen Lösung des Problems des Schreibverfahrens von Grundgerüsten im horizontalbewegbaren Kontrapunkt lieferte die Arbeit von E. Kortschinski (1960).

Literatur S. Bogatyrew, Обратимый контрапункт [Der umkehrbare Kontrapunkt], M. 1960 • E. Kortschinski, К вопросу о теории канонической имитации [Zur Frage der Theorie der kanonischen Imitation], L. 1960 • Sergei Ivanovich Taneev's »Doctrine of the Canon«. A Translation and Commentary, übers. von P. R. Grove II., Diss. Univ. of Arizona 1999 • A. Rowenko, С. И. Танеев. исследователь контрапункта [S. I. Tanejew. Der Forscher des Kontrapunkts], M. 2001 • N. Simakowa, Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина [Der Kontrapunkt des strengen Stils und die Fuge. Geschichte, Theorie, Praxis, Tl. 1: Der Kontrapunkt des strengen Stils als künstlerische Tradition und Lehrfach], M. 2002 • I. Kuznetsov, Современные аспекты танеевской теории простого и сложного контрапункта [Moderne Aspekte der Theorie des ein- und mehrfachen Kontrapunktes von Tanejew], in: От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения [Von Guido bis Cage. Beiträge zur Polyphonie]. Kgr.Ber. Moskau 2005, hrsg. von T. F. Genova, M. 2006 • S. Prey, Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse, Osnabrück 2012

Natalia Plotnikova

Giuseppe Tartini

Trattato di musica

Lebensdaten: 1692–1770

Titel: Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia (Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie)

Erscheinungsort und -jahr: Padua 1754

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VI, 175 S., ital.

Quellen / Drucke: Nachdrucke: New York 1966 [Faksimile] • Edition: Trattato di musica, hrsg. von E. Bojan, Palermo 1996 • Übersetzungen: Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie, übers. und kommentiert von A. Rubeli, Düsseldorf 1966 • Tartini's Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia. An Annotated Translation with Commentary, übers. von F. B. Johnson, Diss. Indiana Univ. 1985 • Digitalisat: BSB

Giuseppe Tartini hatte sich als Komponist und Gründer einer eigenen Violinschule einen außerordentlich guten Ruf erworben. In Padua, wo er sich ab 1727 niedergelassen hatte, stand er in regem Austausch mit den Professoren der Universität, mit denen er auch die physikalisch-mathematischen Aspekte der Musik diskutieren konnte. Trotz seiner autodidaktischen Ausbildung war er überzeugt, von Gott berufen zu sein, der Menschheit die Gesetze, denen sowohl die Natur als auch die Kunst (insbesondere die Musik) unterliegen, zu eröffnen. Erstere könne zwar auf spezifische mathematische Formeln reduziert werden, bleibe jedoch die Quelle aller Wahrheit. Kunst dagegen sei ein menschliches Produkt, welches die Natur modifiziere. Daraus folge notwendigerweise: Je näher ein Künstler bei der Natur bleibe, desto näher bleibe er bei der Wahrheit. Tartini habe »keine andere Kunst als die Nachahmung von Natur«. Eine zentrale Rolle spielt dabei der »terzo tuono« (der Kombinationston), welchen er bereits in jungen Jahren entdeckt habe. Die damit zusammenhängenden Überlegungen und mathematischen Berechnungen bilden den Ausgangspunkt seines *Trattato di musica*, dessen nachweisbare Fehler jedoch bei vielen Zeitgenossen auf Kritik stießen. Insbesondere Padre Giovanni Battista Martini, der bereits die handschriftliche Version von 1750 kannte, warf Tartini vor, der Traktat sei mit Absicht unverständlich geschrieben.

Zum Inhalt • Der Traktat besteht aus einer Einführung und sechs Kapiteln. Die Einführung enthält bereits alle mathematisch-wissenschaftlichen Voraussetzungen, die nötig sind, um Tartinis eigenwilliges System zu verstehen, welches er mit allerlei Berechnungen, aber ohne nähere Erläuterungen darzustellen versucht. Der dabei zentrale »terzo tuono« bezeichnet die heute als Tartini-Töne bekannten Differenztonen, eine Untergruppe der Kombinationstöne: Durch das simultane Erklängen zweier Töne, deren Frequenzen in einem bestimmten mathematischen Verhältnis zueinander stehen, wird ein dritter Ton erzeugt. Dieser indiziert die harmonische Basis für jedes Intervall und deshalb auch für die Akkorde. Obwohl also ein physikalisch / akustisches Phänomen, hebt Tartini die für ihn wahre Erkenntnis von Harmonik auf eine metaphysische Ebene. Neben dem »terzo tuono« führt Tartini auch das »mezzo geometrico« ein, eine Übertragung geometrischer Berechnungen auf sein System der »sestupla« (Intervalle, deren proportionale Verhältnisse die Zahl sechs nicht überschreiten), bekannt bereits als »senario« in Giuseppe Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558).

Auf diesen Überlegungen beruht auch das 1. Kapitel, in dem Tartini die Prinzipien des »terzo tuono« durch vibrierende Saiten eines Monochordes und durch Orgelpfeifen erläutert.

Im 2. Kapitel konzentriert sich Tartini auf die Berechnung des Kreisumfanges und -durchmessers, wobei er diese auf der Basis harmonischer Teilungen zum musikalischen System in Beziehung setzt. Tartini kommt zwar zu dem Schluss, dass die Quadratur des Kreises unmöglich sei, versucht sich aber an der für ihn zentralen Beweisführung seiner generalisierenden Idee, dass alles Vielfache aus einer Einheit komme.

Im 3. Kapitel diskutiert er die Natur und Definition von Kon- und Dissonanzen. Die Konzepte Zarlinos übernehmend, weist er jedoch auf den Unterschied zwischen den beiden »generi consonanti« (S. 53), also zwischen den perfekten und imperfekten Konsonanzen, hin, der aus der unterschiedlichen Unterteilung der vibrierenden Saite resultiert. Zarlino operiere mit Obertönen, Tartini dagegen mit dem »terzo tuono«.

Das 4. Kapitel befasst sich mit Ursprung und Gebrauch der Tonleiter im Allgemeinen. In diesem Zusammenhang diskutiert Tartini den Unterschied zwischen Melodie (Sukzessivität) und Harmonie (Simultanität) und die Frage nach der Quantität und Varietät von Tönen und Halbtönen, ein Thema, welches insbesondere in Padua durch Francesco Antonio Vallotti, mit dem er in Verbindung stand, in Bezug auf Stimmsysteme vielfach diskutiert wurde. Er bespricht Dreiklänge und ihre Umkehrungen, die syntaktische Funktion der Kadenzen im musikalischen Verlauf und die Struktur der Melodie im Verhältnis zu den rhythmischen Akzenten – letzteres in Analogie zu denen der Silben und Akzente, welche Tartini in der Volksmusik beobachtet habe. Schließlich erklärt er das diatonische System und seine Ableitung durch die griechischen Genera der Tetrachorde. Die diatonische Tonleiter versteht er als horizontale Projektion der Klänge, die die Akkorde bilden. Sie hat somit eine »natürliche« Basis und ist deshalb »wahr« (S. 121–124).

Im 5. Kapitel beschäftigt sich Tartini mit den Metren der griechischen Sprache und mit der Textunterlegung. Es enthält auch einige kritische Überlegungen über aktuelle italienische Praktiken, die nach Tartinis Ansicht den griechischen poetischen Stilen weit unterlegen sind. Die Griechen seien »veri imitatori della natura« (S. 139) gewesen, die durch ihre mit Musik verbundene Poesie die Gemüter erregen und verführen konnten.

Das 6. Kapitel ist eine Untersuchung von Intervallwahl und Modulationen (z. B. bei Rezitativen in Oratorien) und endet mit einer Zusammenfassung der etwas komplexeren Fragen des Traktats, woraus auch einige Regeln zum Kontrapunkt resultieren. Tartini unterstreicht dabei erneut seine Auffassung, dass Musik nur ein kleiner Teil der Wissenschaft von physikalischer Harmonie sei.

Kommentar • Tartinis Anspruch, das Wissen der Griechen über die Universalharmonie dem Vergessen entrissen

zu haben, spiegelt sich weniger in fundierten wissenschaftlichen Nachweisen als in der konkreten musikalischen Umsetzung wider. So liefert der Inhalt des Traktats wichtige Schlüssel zum Verständnis von Tartinis Kompositionen. Zentral ist dabei die vokale Volksmusik als genuin von der Natur inspirierte Kunst, in deren Expressivität, wie beim Ideal des griechischen »musicus Poeta«, Musik und Worte vereint sind (S. 138). Die Atemtechnik der menschlichen Stimme, welche ohne künstliche Mittel umgesetzt werden kann, findet bei Tartini eine Übertragung auf das Violinspiel im »cantabile«, einer in langsamen Sätzen angewandten Legato-Technik, für die er eigens längere Bögen (Tartini-Bögen) entwickelte. Antithetisch stellt er dieser im »suonabile« (als konstruiertes Gegenstück zu »cantabile«) eine instrumentenspezifische Détaché-Technik (abgesetztes Spiel) gegenüber. Um den Affekt zum Ausdruck zu bringen, werden Verzerrungen angewandt, welche sich durch ihren Charakter und ihre Funktion unterscheiden. Willkürliche Verzerrungen stehen dem »buon gusto secondo natura« (S. 149) im Wege. Als Indikator für den vorherrschenden Affekt in textloser Musik fügt Tartini seinen Sonaten Mottos hinzu (z. B. in der Form von Gedichtzeilen aus Libretti von Pietro Metastasio). Mit den »piccole sonate«, Kompositionen ohne Bassbegleitung, möchte er dem Ideal einer poetischen Einzelstimme gerecht werden. Wie Chromatik so sei auch Modulation ein »künstlicher« Prozess, auf welchen Tartini deshalb zu verzichten versucht (S. 147). Der »terzo tuono« schließlich diene dazu, die Intonation bei den vermehrt angewandten Doppelgriffen zu kontrollieren, und führte zur Verwendung von Akkorden ohne Terzton am Ende eines Satzes. Tartinis Überlegungen dazu wurden z. B. von Jean-Jacques Rousseau gewürdigt und schließlich in Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz 1937) weitergeführt.

Literatur P. Petrobelli, Tartini. Le sue idee e il suo tempo, Lucca 1992 • P. Polzonetti, Tartini e la musica seconda natura, Lucca 1998

Angelika Moths

Georg Philipp Telemann Übungen

Lebensdaten: 1681–1767

Titel: Singe- Spiel- und General-Bass-Übungen

Erscheinungsort und -jahr: Hamburg 1733/34

Textart, Umfang, Sprache: Musikdruck, [51] Bl., dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Mit einer Einf. von G. Fleischhauer. Reprint der Originalausgabe 1733/34 nach dem Exemplar der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Leipzig 1983 • Edition: Hrsg. von M. Seiffert, Kassel ¹²2006 [1. Aufl.: Berlin 1914 / Kassel 1920]

Seit 1721 wirkte Telemann in Hamburg als städtischer Musikdirektor und Kantor an der Lateinschule (Johanneum) und setzte daneben seine Tätigkeit als Verleger insbesondere eigener Werke fort. Unter anderem brachte er nach dem Vorbild englischer Wochenblätter 1728/29 *Der getreue Music-Meister* heraus, eine in Fortsetzungen erscheinende und abonnierbare Sammlung von rund 70 eigenen und fremden Kompositionen in diversen Gattungen. In dieser für Deutschland damals neuartigen Publikationsform erschienen ab November 1733 auch die *Singe- Spiel- und General-Bass-Übungen* (TVWV 25:39–85). Dafür produzierte Telemann nach und nach 48 »Arien« mit Generalbass in eigenhändig gestochenen Einblattdrucken, die ab Januar 1735 auch als komplettes Werk zu erwerben waren. Als »ein belustigend und zugleich unterrichtendes musicalisches Journal« (*Hamburgische Berichte von neuen Gelehrten Sachen*, 3. November 1733) wurde das Publikationsprojekt angekündigt, und dies formuliert bündig Telemanns doppelte Zielsetzung. Die *Übungen* bieten einerseits ein kurzweiliges Liedrepertoire für das häusliche, städtisch-bürgerliche Musizieren von Amateuren. Die gewöhnliche Liednotierung aus Singstimme und beziffertem Bass ist jedoch erweitert um ein drittes System, das eine exemplarische Aussetzung für die rechte Clavierhand enthält. Außerdem werden in Fußnoten, meist in Form knapper Kommentare zu Liedstellen, zahlreiche Aspekte des Generalbasses angesprochen. Telemanns *Übungen* summieren sich also andererseits auch zu einer »Generalbasslehre in vermischten Bemerkungen«. Als Ganzes gehören sie zu einer seltenen praktisch-theoretischen Zwittergattung der Musikliteratur. Telemann ging es mit einem typisch aufklärerischen Ansatz letztlich um Erwachsenenbildung, und zwar weit über musikalische Handwerksvermittlung hinaus: Mit ihren häufig moralisierenden oder gesellschaftskritischen Liedtexten sind die *Übungen* ein Stück Pädagogik der Musik und durch Musik.

Zum Inhalt • Telemanns punktuelle Anmerkungen zu Generalbass-Aspekten folgen keiner Systematik. Einen zielgerichteten Zugriff erleichtert das originale Register. Ordnet man den Lehrstoff, so lassen sich die beiden Bereiche Aufführungspraxis (Wie sind die Töne zu spielen?) und Harmonielehre (Welche Töne sind zu spielen?) unterscheiden. Telemann beschreibt und demonstriert ein »gemächlich« (S. 1) angelegtes Accompagnement für Tasteninstrumente. Es ist prinzipiell vierstimmig und akkordisch bei ruhiger Stimmführung und kontrapunktisch-regulärer Dissonanzbehandlung. An zahlreichen Stellen werden Details wie die Verdopplung von Akkordtönen oder der Umgang mit verdeckten Quintparallelen besprochen, was Telemann gelegentlich zu Überlegungen darüber veranlasst, welche poetische Instanz – etwa die Regeltradition oder »das ohr« (S. 25) – über satztechnische Legalität zu ent-

scheiden habe. Bei einigen Liedern und auch hinsichtlich der Verwendung von Saitenclavier oder Orgel zeigt sich die Notwendigkeit, das Begleitprinzip an kompositorische Besonderheiten anzupassen. Der wichtigste Spezialfall ist das Secco-Rezitativ (S. 39 ff.). Die Hinweise zur Umsetzung der rezitativspezifischen Notation durch den Tastenspieler bleiben zwar im Vergleich etwa mit Carl Philipp Emanuel Bach knapp, sind aber theoriegeschichtlich wertvoll.

Das Spektrum der von Telemann berührten harmonischen Fragen reicht von der Erklärung einfacher Signaturen bis zur Begutachtung avanciert-dissonanter Klangbildungen. Im Mittelpunkt stehen unvollständig bezifferte Akkorde, die in der Bezifferungspraxis sehr verbreitet waren: Woran erkennt man, ob die Bezifferung 2 einen Sekundakkord oder einen Dreiklang mit Bassvorhalt meint? Wann kann eine Bezifferung 6 nicht nur zum $\frac{5}{4}$ -, sondern zum $\frac{5}{3}$ - oder $\frac{5}{2}$ -Akkord ergänzt werden? Telemann unterscheidet bei solcher Ergänzung von Akkordtönen zwischen zwingenden und optionalen Fällen, bei bestimmten Akkorden wird dem Continuo-Spieler also eine Füllungsfreiheit eingeräumt. Hier zeigt sich Telemann als moderner Theoretiker, denn es sind immer zwei dominantische oder subdominantische Kadenzakkorde wie IV⁶ und II $\frac{1}{3}$ in Moll, die für austauschbar angesehen werden, und die Dominantseptime nennt er »gleichsam ein wesentliches stück« (S. 27) eines kadenzierenden Dominantakkords, das diesem stets beigelegt werden dürfe. Unbezifferte Bässe werden nur mit einigen wenigen Hinweisen bedacht (S. 42–47). Ein Exkurs bietet eine systematische Intervallehre mit dem Fokus darauf, »was verminderte oder vermehrte tone sind« (S. 30–38, hier S. 30). Telemann hat das Thema eines notational und terminologisch konsistenten Intervallsystems in seinem kontrovers aufgenommenen *Neuen musikalischen System* (1742/43, rev. 1767) weiterverfolgt, das eine 55-fache Teilung der Oktave vorsieht (Rackwitz 1981, S. 266 ff.).

Die *Übungen* waren wegweisend für die Liedproduktion in der deutschen Aufklärung. Durch die Wahl der Texte – die meisten stammen vom heute unbekannten Daniel Stoppe, andere von Johann Christoph Gottsched, Friedrich von Hagedorn, Johann Christian Günther u. a. – hat Telemann die Lieder zu einem aufklärerischen »Vehikel des Ideologietransports« (Kross 1989, S. 62) gemacht. Entsprechend der Ausrichtung auf die bürgerliche Hausmusik bestand der technisch-ästhetische Anspruch in der »Kunst niedrig zu schreiben«, wie es Telemann im Blick auf seine 24 *Oden* von 1741 formulierte. Kompositorisch tendieren die 48 Nummern der *Übungen* – soweit dies deren Einblatt-Format zulässt – zu einem Kompendium monodischer Gattungen, was der Sammlung ein weiteres Moment des Lehrhaften verleiht. Neben Liedern im engeren Sinn hat Telemann auch ein Rezitativ und Da-capo-Arien auf-

genommen. Bei den Liedern ist die Vielfalt an Formen, Charakteren und Stilen denkbar groß: So steht z. B. diversen Tanztypen die weltliche Nachahmung eines Gemeindefiedes mit »spatzierendem« Bass gegenüber (S. 36).

Kommentar • Telemann, der wohl produktivste Komponist seiner Zeit, war ein verhinderter Theoretiker. Insbesondere in den 1730er- und 1740er-Jahren hat er wiederholt die Publikation theoretischer Schriften angekündigt, darunter mehrfach eine Kompositionslehre (Ruhnke 1980, S. 655). Diese Pläne wurden nicht realisiert, die Gründe dafür sind weitgehend unklar. Zahlreiche theoretische und aufführungspraktische Gedanken sind immerhin in die gehaltvollen Vor- und Nachworte zu eigenen Kompositionen eingegangen (Rackwitz 1981); so findet sich für den Bereich Generalbass die ausgereifteste Signaturenlehre im *Musicalischen Lob Gottes* von 1744. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund erweisen sich die *Übungen* als eminent wichtige Quelle. Die hier enthaltenen Aussetzungen sind ein seltener Beleg aus erstrangiger Komponistenhand für den basalen Continuo-Stil im deutschen Spätbarock, und sie erhellen zugleich Telemanns Bezifferungsverständnis. Theoriegeschichtlich sind die *Übungen* mit ihrer Methode, den Generalbass konsequent anhand kommentierter Exempla zu lehren, nur mit Johann Matthesons *Exemplarischer Organisten-Probe* (Hamburg 1719/31) zu vergleichen, die allerdings auf das virtuose Partimento-Spiel zielt. Telemann hat versucht, so knapp und dabei so effizient wie möglich das Spiel auf der Grundstufe anzuleiten. Zusammengekommen ist dabei – gemessen auch an einem handlichen Werk wie David Kellners *Treulichem Unterricht im General-Baß* (Hamburg 1732) – kein erschöpfendes Lehrbuch, aber eine Vielzahl von Einsichten in Telemanns theoretisches Denken.

Literatur M. Ruhnke, Art. Telemann, Georg Philipp, in: *NGroveD* 18 (1980), 647–659 • Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung, hrsg. von W. Rackwitz, Lpz. 1981 • S. Kross, Geschichte des deutschen Liedes, Dst. 1989 • T. Synofzik, Generalbaßspiel und Bezifferungspraxis bei Georg Philipp Telemann, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*, hrsg. von D. Gutknecht u. a., Hdh. 2007, 337–353

Thomas Gerlich

Orazio Tigrini

Compendio della musica

Lebensdaten: um 1535 – 1591

Titel: Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta Dell'Arte del Contrapunto. Diviso in quatro libri. Del R. M. Orazio Tigrini. Canonico Aretino. Novamente composto, & dato

in luce. Con privilegio (Musikkompandium, in dem kurz die Kunst des Kontrapunktes abgehandelt wird. Aufgeteilt in vier Bücher. Von R. M. Orazio Tigrini. Kanoniker aus Arezzo. Neu verfasst und mit Privileg veröffentlicht)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1588

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [6], 136 S., ital.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Venedig ²1602 und ³1638 • Nachdruck: hrsg. von P. Bergquist, New York 1966 [Faksimile] • Digitalisat: IMSLP

Bereits im Vorwort und durch die Titelwahl *Compendio* verdeutlicht Orazio Tigrini, von 1571 bis 1587 Kapellmeister in Orvieto, unmissverständlich seine Intention, eine vereinfachte Kompositionslehre in Form einer Zusammenschau bereits existierender Schriften geben zu wollen. Seine Hauptquellen sind dabei neben Nicola Vicentinos *L'antica musica* (Rom 1555) v. a. das 3. und 4. Buch aus den *Istituzioni harmoniche* (Venedig 1558) von Gioseffo Zarlino. Als Kanoniker, der hinter den Entscheidungen des Tridentiner Konzils steht (so das Gebot nach Textverständlichkeit oder das Vermeiden weltlicher cantus firmi) befürwortet Tigrini eine von der Ratio, d. h. nach den Regeln des strengen Kontrapunkts gelenkte Anordnung der Töne und distanziert sich vom Versuch der Vorreiter der Seconda pratica, den Affektgehalt der Worte in der Musik zu manifestieren. Das eigentlich Neue, »moderno«, bedeutet für Tigrini: Ordnung. Zarlino habe es geschafft, die spekulative Musiktheorie der antiken Autoren für die Praxis nutzbar zu machen und Klarheit in die Musiktheorie zu bringen. Das Verdienst Tigrinis ist es allerdings, die manchmal gar nicht leicht nachvollziehbaren oder gar widersprüchlichen Ausführungen Zarlinos durch didaktisches Geschick zu veranschaulichen und die Umsetzung des Kontrapunktes in die Praxis auch tatsächlich zu ermöglichen. Die allgemeine Musiklehre erscheint in Tigrinis Buch somit auch erst am Ende, da viele ihrer Aspekte lediglich dem Verständnis von älterer Musik dienen, die für einen komponierenden »moderno« irrelevant geworden sind (so z. B. die dem Buch unkommentiert beigelegte Tabelle zur Mutation in der Solmisation, dem Wechsel von einem Hexachord in ein anderes, welche überhaupt nicht Gegenstand von Tigrinis Ausführungen ist und lediglich einer vordergründigen Vollständigkeit zu dienen scheint).

Zum Inhalt • Der Traktat gliedert sich in vier Bücher. Im 1. Buch werden nach einer kurzen Definition der wichtigsten musikalischen Elemente die Intervalle in ihrer sukzessiven Verwendung erklärt. Hier wird ganz besonders deutlich, wie Tigrini – Zarlinos Erläuterungen vereinfacht darstellend – versucht, der älteren Lehre entnommene Aspekte des Spekultativen dem moderneren System und der musikalischen Praxis der Zeit anzupassen. Dies zeigt sich z. B. in der Übertragung des Tetra- und Hexachordsystems

mit ihren jeweiligen Intervallstrukturen auf die sieben Spezies der natürlichen Oktavtöne.

Im 2. Buch geht es um simultane Intervalle, welche anhand des einfachen, zweistimmigen Kontrapunkts erläutert werden. In dessen »Nacktheit« (»ignudo«, S. 35) zeige sich die wahre Meisterschaft eines Komponisten, der gleich einem guten Maler auf ein Überdecken des Körpers mit Kleidern verzichten könne. Es folgen die diminuierte Form und schließlich die Drei- und Vierstimmigkeit sowie Anmerkungen zu Kompositionen mit noch mehr Stimmen. Dass in diesen die Textverständlichkeit problematisch wird und dass bei der Textunterlegung Sorgfalt walten muss, gehört allerdings zu den wenigen Hinweisen, die Tigrini zur Textbehandlung gibt. Hervorzuheben ist dagegen das Kapitel zur Emendation und zur Fehlerkontrolle (Kap. 22, S. 50): Um eine fertige Komposition zu kontrollieren, vergleiche man jede einzelne Stimme mit jeweils einer anderen. Analytische Ansätze scheinen in Bemerkungen darüber auf, wie man den Modus einer fremden Komposition bestimmen kann.

Moduslehre als Vertiefung des musikalischen Verständnisses ist auch Gegenstand des 3. Buches. Aus der systematischen Teilung der Oktavspezies in ihre Quinte und Quarte (bzw. im Plagalen in ihre Quarte und Quinte) ergibt sich die logisch ausgeführte Schlussfolgerung, warum es – nach Zarlino – nun zwölf Modi (und nicht mehr nur acht) geben müsse, wobei diese neue Zählung der »moderni« nun nicht mehr bei *d*, sondern bei *c* beginnt und bei *a* statt bei *g* endet. Tigrini erwähnt zwar den unterschiedlichen Affektgehalt der Modi, akzeptiert jedoch durch diese strikte Schematisierung in Quint-Quart-Teilung z. B. die ursprüngliche Bedeutung des Rezitationstones zur Charakterisierung eines Modus (und somit seines Affektgehaltes).

Im 4. Buch erläutert Tigrini unterschiedliche Fugenformen (Krebs, Spiegel usw.) und stellt fünf einfache Regeln für den doppelten Kontrapunkt auf. Hier wird auch Tigrinis auf seiner beruflichen Erfahrung begründeter Pragmatismus deutlich, da im doppelten Kontrapunkt komponierte Stücke oder Stücke mit einer Stimme, die – mit entsprechendem Schlüssel versehen – als Cantus (für Knabenstimmen) oder als Tenor verwendet werden kann, unterschiedliche Besetzungen zulassen. Ein ganzes Kapitel ist dem »Contrapunto alla mente«, d. h. dem improvisierten Kontrapunkt gewidmet, und viel Raum nimmt auch der Abschnitt über das Komponieren mit einem cantus firmus ein. Als einfachste Möglichkeit führt Tigrini Satzmodelle (z. B. in Dezimen geführte Außenstimmen mit Quint-Sext-Fortschreitungen der Mittelstimme) an.

Die Schlusskapitel sind der allgemeinen Musiklehre gewidmet: Es gibt eine Abhandlung zum Takt (»battuta«), zu Pausen, Ligaturen und Taktarten, dem Umgang damit

in der Mehrstimmigkeit sowie zu den unterschiedlichen Bedeutungen des Punktes. Auch wenn sich hier ein Hinweis darauf findet, dass eine der Bedeutungen äquivalent zum Punkt in der Sprache sei, so erscheint dies doch als ein nur schwacher Versuch, um zu verdeutlichen, dass Musik mehr ist als nur die korrekte Anwendung von Regeln.

Kommentar • Tigrinis Unterweisung in der Kunst des Kontrapunktes ist deutlich im konservativen Lager der gespaltenen italienischen Musikwelt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verorten und somit auch als persönliche Positionierung Tigrinis als »moderno« im Sinne der Neuerungen Zarlinos zu verstehen. Dieser bedankt sich in einem in der ersten Auflage abgedruckten Schreiben dafür, Widmungsträger des Buches zu sein. Offensichtlich fand die veranschaulichende Darstellungsform seiner Lehre und deren Einbindung in die Praxis seine Zustimmung. Tigrini grenzt sich darüber hinaus in durchaus polemisierenden Formulierungen (z. B. »dicono alcuni« [»einige sagen«] oder »ci sono alcuni, che dubitano« [»es gibt einige, die zweifeln«]) gegen diejenigen ab, welche – ohne namentlich genannt zu werden – die Autorität Zarlinos infrage stellen, und gegen solche, die angeblich kaum Noten lesen könnten und trotzdem das Amt des Kapellmeisters ausübten (S. 52). All denen trete man »con l'auttorità dè veri, & perfetti Musici« (S. 25, »mit der Autorität der wahren und vollkommenen Musiker«) entgegen.

Literatur C. V. Palisca, Die Jahrzehnte um 1600 in Italien, in: *GMth* 7, Dst. 1989, 272–273 • J. Bölling, Art. Tigrini, Orazio, in: *MGG*2P 16 (2006), 828–829

Angelika Moths

Johannes Tinctoris *Proportionale musices*

Lebensdaten: um 1435–1511

Titel: *Proportionale musices* ([Buch von den] musikalischen Proportionen)

Entstehungsort und -zeit: Neapel, um 1472

Textart, Umfang, Sprache: Buch, ca. 28 fol., lat.

Quellen / Drucke: Editionen: *Proportionale musices*, in: CS 4, Paris 1864, 153–177 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: TML] • In: Johannes Tinctoris. *Opera theoretica*, in: CSM 22/2a, hrsg. von A. Seay, [Rom] 1978, 9–60 [Digitalisat: TML] • Edition und Übersetzung: Johannes Tinctoris, *Proportionale Musices. Liber de arte contrapuncti, testo latino e italiano*, hrsg. und eingeleitet von G. D'Agostino, Florenz 2008 • Übersetzung: Johannes Tinctoris, *Proportions in Music*, übs. von A. Seay, Colorado Springs 1979

Nach Ausbildung und Positionen in Frankreich, u. a. Cambrai, Orléans und Chartres, hielt sich Johannes Tinctoris seit Anfang der 1470er-Jahre am Hof des Königs Ferrante I.

in Neapel auf; hier bewegte er sich in einem humanistisch geprägten Umfeld, das es ihm ermöglichte, engen Austausch mit Gelehrten zu unterhalten, und das für die Fertigstellung und Zirkulation seiner Musiktraktate förderlich war. Das *Proportionale* zielt auf eine Vereinfachung und Rationalisierung des Mensuralsystems, bietet in seinem Vorwort jedoch auch einen kurzen geschichtlichen Abriss der Musik, der ein Bewusstsein für Veränderungen in der jüngeren Kompositionsgeschichte belegt.

Zum Inhalt • Der sehr umfangreiche Prolog befasst sich mit der Entwicklung der Musik. Ausgehend von Tinctoris' Dienstherrn Ferrante I. wird die Etablierung von Kapellen durch die christlichen Fürsten nach dem Vorbild Davids gelobt, und der Autor konstatiert eine damit einhergehende Blüte der Musik, die sich zu einer veritablen »neuen Kunst« (Tinctoris verwendet die Formulierung »ars nova«) entwickelt habe. Er unterteilt die Entwicklung der Musik in drei Epochen, das Altertum mit den biblischen Zeugnissen zur Kultusmusik und der griechischen Theorie, das Mittelalter von den Kirchenvätern bis zu Johannes de Muris, in dem ebenfalls Kirchenmusik und Theorie gepflegt wurden, und drittens die eigene Zeit mit ihrer wunderbaren Blüte (er benennt als Ausgangspunkt John Dunstaple, gefolgt von Guillaume Dufay und Gilles Binchois sowie den »moderni« Johannes Ockeghem, Antoine Busnois, Johannes Regis und Firminus Caron). Diese Struktur lehnt sich an Cicero an, der in den *Tusculanae disputationes* und in *De oratore* in ähnlicher Weise über die Entwicklung der Redekunst schreibt.

Buch I wird eröffnet mit der Definition von Proportion (generell verstanden als Beziehung zwischen zwei Größen) und der Verwendung von Proportionen in der Musik. Sie kommt zwischen Gruppen von Noten in einer Stimme bei einem Wechsel der Mensur oder zwischen zwei verschiedenen Stimmen mit unterschiedlichen Mensuren zum Tragen. Tinctoris geht genauer auf die ungleichen Proportionen ein, unter denen fünf Arten (»multiplex« [»vielfach«], »superparticularis« [»übersteil«], »superpartiens« [»übermehnteil«], »multiplex superparticularis« [»vielfach-übersteil«], »multiplex superpartiens« [»vielfach-übermehnteil«], I.IV) zu unterscheiden sind, die jeweils mit Exempeln (»dupla«, »tripla« usw.) für den Übergang von einer Mensur in eine andere illustriert werden. Buch II behandelt die Proportionen in den umgekehrten Verhältnissen (wenn kleinere Zahlen zu größeren in Beziehung gesetzt werden). Buch III wendet sich allgemeinen Aspekten zu, insbesondere im Hinblick auf die in der Notation zu verwendenden Schreibweisen: Zur Angabe der Proportionen plädiert Tinctoris für die Verwendung von Brüchen, da dann die miteinander zu vergleichenden Größen klar erkennbar seien; lediglich für die »proportio dupla« und

»sesquialtera« könnten stattdessen die Minimen bzw. alle Noten koloriert werden und dadurch den Wechsel anzeigen; die Verwendung von verbalen Kanon-Anweisungen lehnt er ebenso ab wie die Setzung einzelner Ziffern statt Brüchen. Auch hier bespricht er jeweils Auszüge aus Kompositionen als Beispiele. Als »Anglorum errore« (einen bei den Engländern verbreiteten Fehler) bezeichnet Tinctoris die tatsächlich häufiger in englischen Quellen anzutreffende Verwendung bestimmter Proportionszeichen (III.2). Er identifiziert den Tenor als die in der Regel als Hauptstimme fungierende Stimme, es kann jedoch auch eine andere Stimme diese Rolle übernehmen, etwa bei der Übernahme einer Stimme aus einer anderen Komposition, wie am Beispiel eines Quodlibets über den Superius von *O rosa bella* gezeigt wird (III.4). Die wichtigsten Standpunkte Tinctoris' betreffen die konkrete Anwendung: Proportionen sollen die Mensuren respektieren und nicht als Mensurzeichen verwendet werden (III.6), und in den Proportionen müssen sich jeweils perfekte und imperfekte Noten entsprechen; die Proportionen können sich auf Modus, Tempus oder Prolatio (also die verschiedenen Schichten der Mensurierung mit zwei- bzw. dreifacher Unterteilung) beziehen (III.5). Es sollen auf jeden Fall Brüche für die Angabe von Proportionen verwendet werden, da sie arithmetisch miteinander verrechnet werden können.

Kommentar • Tinctoris reagiert mit seiner Schrift auf tatsächlich existierende Schwierigkeiten bei der Darstellung und Interpretation von Zeichen für die Tondauern, denn die Verwendung der Proportionsangaben in den Quellen ist stark abhängig vom Notations- und Satzkontext. Er insistiert auf dem französischen Notationssystem, das die Minima als Bezugspunkt nimmt und plädiert für die Eindeutigkeit der Mensuralzeichen (Modus, Tempus und Prolatio), die nicht zur impliziten Angabe von Proportionen dienen sollen. Tinctoris behandelt zum Teil höchst diffizile Proportionsverhältnisse, sodass er sich als mathematisch bewandelter Musiker ausweist; er betont jedoch, die Inhalte – im Unterschied zum rhetorisch ausgestalteten Prolog – ohne besonderen Schmuck dargestellt zu haben, wodurch sich im Buch die humanistisch gebildete Stilebene des Vorworts und die Sprache eines Sachtextes gegenüberstellen. Die Prinzipien von Augmentation, Diminution und Sesquialtera (einem anderthalbfachen Verhältnis) sind dabei die wohl für die Praxis allgemein relevantesten Gegenstände. Tinctoris' Ziel ist insgesamt die Vermeidung von Ausführung in falschem Tempo oder falschen rhythmischen Gruppierungen. Auswirkungen hatte die Schrift v.a. auf Franchino Gaffurio, der seinen *Tractatus practicabilium* (1480), der sich häufig auf Tinctoris bezieht, nach seiner Rückkehr aus Neapel verfasste; auch der Austausch von Mustermotetten zwischen beiden weist auf die intensive

Auseinandersetzung mit diesen Problematiken hin. In der musikwissenschaftlichen Rezeption war es neben den technischen Informationen v. a. der Prolog, der im Rahmen von Diskussionen um Renaissancephänomene in der Musik herangezogen wurde.

Literatur A. Seay, The ›Proportionale Musices‹ of Johannes Tinctoris, in: JMT 1, 1957, 22–75 • R. Woodley, Renaissance Music as Literature. On Reading Tinctoris' ›Proportionale musices‹, in: Renaissance Studies 1, 1987, 209–220 • R. C. Wegman, Johannes Tinctoris and the ›New Art‹, in: ML 84, 2003, 171–188

Inga Mai Grootte

Johannes Tinctoris

Liber de arte contrapuncti

Lebensdaten: um 1435 – 1511

Titel: Liber de arte contrapuncti (Buch über die Kunst des Kontrapunkts)

Entstehungsort und -zeit: Neapel, dat. auf den 11. Oktober 1477

Textart, Umfang, Sprache: Buch, ca. 60 fol., lat.

Quellen / Drucke: Handschriften: E-VAu, Ms. 835, fol. 77v–116r • I-Bu, Ms. 2573, fol. 87v–133r • B-Br, Ms. II 4147 Mus., fol. 52ra–80ra • Edition: Johannes Tinctoris. Opera theoretica, in: CSM 22/2, hrsg. von A. Seay, [Rom] 1975, 11–157 [Digitalisat: TML] • Übersetzungen: The Art of Counterpoint, übs. und hrsg. von A. Seay, [Rom] 1961 • Proportionale Musices. Liber de arte contrapuncti, testo latino e italiano, hrsg. und eingeleitet von G. D'Agostino, Florenz 2008 [lat.-ital.] • Online-Edition und Übersetzung von Buch I: De arte contrapuncti, in: Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works, hrsg. von R. Woodley, J. Dean und D. Lewis, <www.earlymusictheory.org>

Der *Liber de arte contrapuncti* ist eine systematische Abhandlung, die die Prinzipien des musikalischen Satzes im späteren 15. Jahrhundert behandelt, und damit der wichtigste von Tinctoris' insgesamt zwölf Traktaten zur Musiktheorie. Der Text beschreibt die Regeln improvisierter und schriftlich fixierter Mehrstimmigkeit und geht dabei besonders auf die Behandlung von Dissonanzen und auf allgemeine Prinzipien der Komposition ein, woraus sich Rückschlüsse auf Qualitätskriterien ableiten lassen, die ihrerseits durch rhetorische Vorstellungen geprägt sind.

Zum Inhalt • Das Vorwort, das – wie im Falle des *Proportionale musices* (Neapel, um 1472) – an den neapolitanischen König Ferdinand (Ferrante) I. gerichtet ist, beginnt mit grundsätzlichen und humanistisch grundierten Bemerkungen über die Musik und ihre Entwicklung. Tinctoris lehnt die Annahme einer hörbaren Sphärenharmonie (mit Aristoteles und Averroës) ab und konstatiert, dass über die Musik der griechischen und römischen Antike Kenntnisse fehlen (vgl. »Prologus«). Er lehnt die ältere Musik als ungeschickt und fade komponiert ab (»inepte« und »insulse composita«, ebd.) und postuliert, dass erst

seit etwa 40 Jahren eine Musik existiere, die von den Gebildeten als hörens-wert erachtet werde (»auditu dignum ab eruditis existimetur«, ebd.). Nun jedoch herrsche eine Blütezeit mit Komponisten wie Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antoine Busnois, Firminus Caron und Guillaume Faugues, die sich ihrerseits Lehrern wie John Dunstaple, Gilles Binchois und Guillaume Dufay rühmen könnten. Tinctoris ruft zur Nachahmung herausragender Beispiele auf: So wie Vergil Homer als Modell benutzt habe, nehme auch er deren Kompositionen zum Vorbild.

Die folgenden drei Bücher behandeln unterschiedliche Aspekte des Kontrapunkts, nämlich den Gebrauch der Konsonanzen und der Dissonanzen sowie im 3. Buch acht allgemeine Regeln. Eröffnet wird das I. Buch durch eine Definition des Kontrapunktes: Er bestehe in der Setzung eines Tones gegen einen anderen, sodass ein maßvoller und vernünftiger Zusammenklang entsteht (weiterreichende Definitionen werden in II.XX gegeben). Bei dieser Kombination von Klängen werden die süß zusammenklingenden Konsonanzen (»concordantiae«) genannt und die rauen Dissonanzen (»discordantiae«), wobei der Kontrapunkt v. a. erstere verwendet. Zunächst werden daher die von Tinctoris anerkannten 22 Konsonanzen (vom Einklang [»Unisonus«] bis zur dreifachen Oktave [»Tridiapason«]) definiert; der Klang der Konsonanzen ist von Natur aus angenehm, und etymologisch wird der Begriff von »con« und »cor«, also einer gewissermaßen freundschaftlichen Übereinstimmung, hergeleitet. Die Erweiterung des Konsonanzenvorrats seit der Antike bis auf 22 führt Tinctoris auf die Erweiterung des Tonumfangs sowohl der Instrumente als auch der mehrstimmigen Kompositionen zurück. Anschließend werden die verschiedenen Kategorien (einfach / zusammengesetzt, perfekt / imperfekt, obere / untere gemäß der Lage zum Tenor, der die strukturell tragende Stimme ist) unterschieden; die perfekten können zur Schlussbildung eingesetzt werden. Nachfolgend werden die einzelnen Konsonanzen in aufsteigender Größe definiert und die jeweils möglichen Klangsukzessionen aufgelistet. Die Quarte (I.V) galt zwar in der Antike als Konsonanz, klingt nach Tinctoris aber einzeln für erfahrene Ohren höchst dissonant, so dass sie nun nur in den einfacheren improvisierten Formen (»cantare super librum« und Fauxbourdon) zugelassen wird. Am Ende des I. Buches (I.XIX) steht die Behandlung der Zweistimmigkeit bei großen Sprüngen im Tenor, die aber in den üblicherweise verwendeten cantus firmi fast nie vorkommt.

Das II. Buch über die Dissonanzen (»discordantiae«) ist strukturell parallel zum ersten aufgebaut. Dieser Typ von Intervallen wird nicht im einfachen, sondern nur im diminuierten Kontrapunkt (mit Gegenstimmen in verschiedenen Notenwerten) und mit »Mäßigung« (»cum ratione

moderata«, II.XXIII) verwendet: Sie werden für kurze Dauern und in bestimmten melodischen Bewegungen eingesetzt. In Kapitel II.XX werden die unterschiedlichen Bedeutungen von »contrapunctus« noch einmal differenzierter dargestellt. Er kann schriftlich oder improvisiert sein, wobei der Terminus »contrapunctus« auch im engeren Sinne für die Improvisation von nicht notierten Gegenstimmen zu einer notierten Cantus-firmus-Stimme stehen kann. Schriftlich niedergelegter Kontrapunkt wird üblicherweise als »res facta« bezeichnet. »Res facta« unterscheidet sich von den übrigen Formen des Kontrapunkts dadurch, dass alle Stimmen untereinander korrekt geführt sein müssen, während in den anderen Fällen nur das Verhältnis der einzelnen Stimmen zum Tenor zu beachten ist. Es werden zunächst der Kontrapunkt über einer Chormelodie und dann derjenige über einem »cantus figuratus«, also über einer in fixierten Notenwerten vorliegenden Melodie, behandelt; letzterer ist auch über anderen Stimmen als dem Tenor möglich. Die Dissonanzbehandlung wird in ihren Grundsätzen und unter Heranziehung von Musikbeispielen erläutert (II.XXIII–XVIII). Die Dauern der Dissonanzen hängen vom durch die Mensur definierten Notenwert und dessen Beginn (von Tinctoris als »mensurae directio« bezeichnet) ab. Prinzipiell kann die Dissonanz nach dem Beginn eines Grundwerts eintreten und ist gleich lang oder kürzer als die vorangehende Konsonanz; in Dreiermetren muss besonders darauf geachtet werden, dass die Mensurierung erkennbar bleibt; für die Situation vor perfekten Schlussklängen sind zwei Varianten der abwärts aufgelösten Synkopendissonanz beschrieben, die auf dem Beginn des Gliederungswerts auftreten kann.

Das III. Buch schließlich widmet sich allgemeinen Grundsätzen der Komposition, die in Form von acht Regeln präsentiert werden. Diese Regeln selbst schreiten ihrerseits vom Konkreten zum Abstrakten fort. (1) Perfekte Konsonanzen sollen am Beginn und Schluss stehen; bei nach heutiger Terminologie »aufaktigem« Beginn ist auch eine imperfekte Konsonanz möglich, ebenso in mehr als zweistimmigen improvisierten Sätzen im Schlussklang. (2) Parallele imperfekte Konsonanzen zum Tenor sind zulässig, aber keine parallelen perfekten Konsonanzen, es sei denn, die Imitation oder ein besonderer Effekt erfordern dies. (3) Bei wiederholten Noten im Tenor dürfen auch die anderen Stimmen ihre Töne wiederholen. (4) Die Stimmen sollen sich in geringem Ambitus bewegen, auch wenn der Tenor Sprünge vollzieht. (5) Kadenzen sollen nicht den Melodieverlauf unterbrechen. (6) Wiederholungen gleicher Wendungen (»redictae«) sind wegen der Gefahr der Eintönigkeit zu vermeiden, allerdings in Kompositionen zur Nachahmung von besonderen Lauten wie Glocken möglich. (7) Auch aufeinanderfolgende Kadenzen auf der-

selben Stufe sollen vermieden werden. (8) Die letzte Regel empfiehlt, nach Vielfältigkeit (»varietas«) zu streben, etwa durch eine Differenzierung der Notenwerte und Klauseln, unterschiedliche Stimmführungsarten, Synkopen, Imitationen oder Pausen, wobei das Urteil des Verstandes die Richtschnur bieten soll. Verschiedene Musikgattungen verlangen »varietas« in unterschiedlichem Maße. Am stärksten erforderlich ist sie in Messen, weniger in Motetten und am geringsten in »cantilena« (Liedern). Dazu benennt Tinctoris eine Auswahl von Kompositionen als Exempel für »varietas«: die Messen *L'Homme armé* (Dufay) und *Et vinus* (Faugues), die Motetten *Clangat* (Regis) und *Congaudebant* (Busnois) sowie die Chansons *Ma Maistresse* (Ockeghem) und *La Tridaine* (Caron). Im Schlusswort (III.IX) wendet sich der Autor noch einmal an König Ferrante I. und unterstreicht, dass – in der Musik wie in jeder Kunst – für die komponierenden und improvisierenden Musiker neben der Beherrschung der Regeln auch gründliche Übung notwendig sei.

Kommentar • Bedeutend ist im *Liber de arte contrapuncti* die konzeptuelle Aufwertung der Dissonanzen, indem ihnen ein ganzes Buch und eine den Konsonanzen entsprechende Behandlung gewidmet wird; aber auch mit der Zusammenstellung von Kompositionsregeln stellt der Text eine Quelle dar, die auf ihre Relevanz für Kompositionstechnik und Qualitätskriterien ihrer Zeit hin befragt werden kann. Zusätzlich zu seiner Bedeutung als Abhandlung über die Satzlehre lassen sich am Text interessante disziplinübergreifende Einflüsse zeigen, sodass der *Liber* auch als Resultat humanistischen Gedankenguts diskutiert werden kann. Die Präsentation des Stoffes (insbesondere in Buch I und II) zeigt deutliche Anlehnungen an die Struktur grammatistischer Lehrbücher (den Bezug zu sprachlichen Disziplinen markiert auch das zu Beginn des Prologs gegebene Horaz-Zitat, wonach das Wissen Grundlage des richtigen Schreibens sei). Das III. Buch wendet sich dagegen den Kriterien zu, wie Mehrstimmigkeit gut verfertigt werden könne, wobei sich die Ausführungen Ciceros über die Elocutio, die Ausarbeitung in der Rhetorik (*De oratore* III, 55 v. Chr.) und damit eine antike Autorität, als Modell identifizieren lassen. Die Diskussion der »redictae« klingt an das grundsätzliche Problem der Einheitsstiftung ohne Eintönigkeit an; die Darstellung nähert dieses Mittel jedoch der rhetorischen »repetitio« an, und für die Diskussion der »varietas« bietet die Angemessenheit den Maßstab, die mit der (ihrerseits ebenfalls an die Stilhöhenunterscheidungen der Rhetorik angelehnten) Gattungshierarchie der Musik in Verbindung gebracht wird. Die dort behandelten Prozedere können sowohl den Gehalt (als kontrapunktische Satztechniken) als auch die Ausführung (etwa als Wiederholungsfiguren) vielfältig gestalten, wodurch die

retorische Unterscheidung von Gegenstand und Ausschmückung anklingt. Die Kompositionslehre wird daher tatsächlich auch unter Einbeziehung von Wertungskriterien und Reflexionen ihres Prozesses selbst dargestellt.

Literatur K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus* im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen, Wbdn. 1974, bes. 154–169 • M. Bent, *On False Concorde in Late Fifteenth-Century Music. Yet Another Look at Tinctoris*, in: *Théorie et analyse musicales 1450–1650*, hrsg. von A. E. Ceulemans und B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve 2001, 65–118 • A. Luko, *Tinctoris on 'varietas'*, in: *EMH* 27, 2008, 99–136

Inga Mai Grootte

Ernst Toch

Melodielehre

Lebensdaten: 1887–1964

Titel: Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1923

Textart, Umfang, Sprache: Buch, IV, 183 S., dt.

Quellen / Drucke: Erstfassung: Beiträge zur Stilkunde der Melodie, Diss. Univ. Heidelberg 1921

Der aus Wien stammende Ernst Toch bildete sich weitgehend autodidaktisch als Komponist aus. Nach frühen Erfolgen mit Werken, die stilistisch in der spätromantischen Brahms-Nachfolge stehen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden, wurde Toch 1913 auf eine Professur für Kompositionstheorie an der Musikhochschule Mannheim berufen. Nach dem Ersten Weltkrieg vollzog er eine stilistische Wende und profilierte sich als wichtiger und auf Festivals für Neue Musik (z. B. Donaueschingen, 1926) viel gespielter Vertreter der musikalischen Moderne. 1933 ging er von den Nationalsozialisten als Jude verfolgte Toch über Paris und London ins amerikanische Exil, wo er insbesondere als Filmmusikkomponist und Dozent an der Southern University of California seinen Lebensunterhalt verdiente.

Seine beiden musiktheoretischen Schriften, die nach Tochs Angaben bereits 1914 entworfene *Melodielehre* und seine im Exil geschriebene Publikation *The Shaping Forces in Music* (New York 1948), gehen aus seiner Unterrichtstätigkeit hervor, spiegeln aber auch seine Erfahrungen als Komponist. Mit seiner *Melodielehre* wendet sich Toch einem Teilgebiet der Kompositionslehre zu, das, wie der Autor behauptet, in der zeitgenössischen Theorie (Toch nennt Hugo Riemann, Ludwig Bußler, Salomon Jadassohn und Hugo Leichtentritt, S. III) allenfalls als Teilbereich der Formenlehre angesprochen werde. Eine Ausnahme stelle nur die Monographie *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) von Ernst Kurth dar, dessen wissenschaftliche Vorgehensweise Toch aber nicht als systematische Unter-

suchung der Melodie anerkennt, sondern primär als eine Stilkritik Johann Sebastian Bachs. Die marginale Bedeutung der Melodielehre sieht Toch darin begründet, dass die Erfindung einer »guten« Melodie noch im Geiste des 19. Jahrhunderts dem (genialen) Einfall und nicht dem handwerklichen – und damit lehrbaren – Vermögen zugeschrieben werde. Ausgehend von der Formulierung allgemeiner Grundsätze entwickelt Toch seine Beobachtungen zur melodischen Anlage anhand der Besprechung zahlreicher Beispiele kanonischer Werke der westlichen Kunstmusik. Das für amerikanische Collegestudenten verfasste Lehrbuch *The Shaping Forces in Music*, das Toch seinem Exilland widmete (»To the country which gave me shelter«, Toch 1948, S. I), erweitert die in seiner Melodielehre dargestellten Konzepte und überträgt sie auf weitere Teilbereiche der Kompositionslehre (Harmonie, Kontrapunkt, Form).

Zum Inhalt • Bereits in seiner Einführung, in der Toch akustische Wahrnehmung (Intervallfolge, Harmonie, Klangfarbe) in Analogie zur optischen Wahrnehmung (Linie, Fläche, Farbe) zu erklären versucht, wird der Einfluss der Wiener Gestalttheorie auf die Melodiekonzeption des Autors erkennbar. Zum Zweck der musikalischen Analyse unterteilt Toch entgegen den Prinzipien der Gestalttheorie die Melodie in zwei Komponenten: die »Tonhöhenlinie«, d. h. die reine Abfolge der Töne, und den Rhythmus. Obwohl der Rhythmus einer Melodie kognitiv leichter zu erfassen sei, seien beide Komponenten für die Individualität einer melodischen Linie von gleicher Bedeutung. Die Tonhöhenlinie kann sich als »Gerade« (Kap. 3) oder als »Wellenlinie« (Kap. 4) ausprägen. Anhand zahlreicher Literaturbeispiele, vorwiegend aus dem klassischen und romantischen Repertoire, erläutert Toch in Kapitel 3, wie Metrum, Rhythmus und Harmonisierung einer stufenweise an- oder absteigenden Linie melodische Kontur geben. Das Konzept der »Wellenlinie« (Kap. 4) bezieht Toch dann aber weniger auf die Gestaltung der melodischen Linie, sondern auf die dramatische Anlage größerer Abschnitte im absoluten musikalischen Kunstwerk (S. 36; dies in Anlehnung an die Ausführungen Gustav Freytags in *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863). Eine Wellenlinie, die aus mehreren Teilgruppen bestehen kann, begreift Toch wie Kurth primär als energetischen Vorgang. Die Melodiebildung respektive der Spannungsaufbau steuert, unter Umständen in mehreren Anläufen, den »tonischen Höhepunkt« an, der im letzten Drittel eines Abschnittes erreicht wird und dem ein rascher Spannungsabfall folgt. Als ein Beispiel nennt Toch die Gestaltung der drei Teile der Sonatenform Exposition, Durchführung und Reprise, die einerseits einen je eigenen Höhepunkt ausprägen, andererseits liegt der Gesamthöhepunkt des Satzes in der Coda (S. 58). Dieses allgemeine, verbindliche Prinzip sieht

Toch im Psychischen und Physischen verankert (S. 37), ohne diese These näher zu begründen.

In den folgenden Abschnitten bemüht sich Toch um eine stärkere Differenzierung der eingeführten Grundprinzipien. »Melodische und rhythmische Elastizität« (Kap. 5) beruhen auf dem Grundsatz, dass auf einen melodischen Sprung in der Regel eine stufenweise Bewegung (oft in Gegenbewegung) folgt, auf eine längere stufenweise Bewegung ein Sprung; an den Wendestellen erfolgt häufig auch ein Wechsel des Rhythmus und / oder der Harmonik. Den Zusammenhang zwischen Melodie und Harmonik diskutiert Toch aus historischer Perspektive. Nach dem kontrapunktisch geprägten Barock habe die Instrumentalmusik der Mannheimer Schule und Joseph Haydns die »harmonische Melodie« (S. 81) realisiert, d. h. die melodische Entfaltung der Harmonik durch Dreiklangsbrechung usw. Einen Endpunkt der stilistischen Entwicklung sieht Toch mit Max Reger erreicht, dessen dichte Harmoniewechsel keine melodische Entfaltung der einzelnen Harmonie mehr zulassen. Geprägt werden Melodien weiterhin durch »harmoniefremde Töne« (Kap. 7). Bei der Besprechung von Auffassungsdissonanz, Wechsel- und Vorhaltsnoten rückt Toch verstärkt den Ausdrucksgehalt von Melodien in den Vordergrund. So charakterisiert er, unter Rückgriff auf eine im 19. Jahrhundert ausgebildete genderspezifische Analogie, die »aus reinen Akkordtönen bestehenden Melodien« als »männlich«, mit »Klarheit« und »Tatkraft«, die »aus harmoniefremden Tönen gebildeten« als »weiblich«, wobei bspw. Wagners Vorhaltsmelodien »weibliche Weichheit, Entrücktheit [und] Erotik« symbolisieren (S. 140). Abschließend erläutert Toch einige Beobachtungen zur Wirkung von melodischen Stütztönen, Pausen und rhythmischen Verläufen bei der Melodiebildung.

Kommentar • Tochs *Melodielehre* steht in der Nachfolge von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, mit dem er gestalttheoretische Prinzipien und die Idee der Welle als Kraftvorgang teilt (und wahrscheinlich von diesem übernommen hat). In seiner Schrift werden theoretische Überlegungen zur Gestalttheorie oder (wie bei Kurth) zur psychisch-metaphysischen Fundierung grundsätzlicher Eigenschaften der Melodie allenfalls kursorisch angedeutet. Darüber hinaus klappt bei Toch eine Differenz zwischen seiner (implizit bleibenden) theoretischen Fundierung und der analytischen Interpretation der Phänomene, die sich häufig in der Beschreibung von Oberflächenphänomenen erschöpfen. Dabei sind die anregendsten Passagen sowohl in seiner *Melodielehre* als auch in *Shaping Forces* diejenigen, in denen Toch ohne Rekurs auf strikte Regeln die Wirkungen bestimmter Passagen erörtert.

Die *Melodielehre* wurde in den 1920er-Jahren auch aufgrund ihrer anschaulichen Darstellung von einer großen

Zielgruppe (Studierende und musikalisch interessiertes Bildungsbürgertum) geschätzt, teilt aber mit dem kompositorischen Werk Tochs das Schicksal, nach 1933 aus dem breiteren Bewusstsein weitgehend verschwunden zu sein.

Literatur E. Toch, *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into Harmony, Melody, Counterpoint, Form*, N.Y. 1948 [dt. Die gestaltenden Kräfte der Musik, übers. von H. J. Metzler, Hofheim am Taunus 2005] • L. Schader, *Das Verhältnis von Ernst Tochs »Melodielehre« zu Ernst Kurths »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«*, in: *Mth* 18, 2003, 51–64 • M. Polth, *Zwischen Gestaltpsychologie und Funktionalität. Anmerkungen zur Melodielehre von Ernst Toch*, in: *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964)*, hrsg. von H. Jung, Ffm. 2007, 101–119

Felix Wörner

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

Leitfaden

Lebensdaten: 1840–1893

Titel: Руководство к практическому изучению гармонии (Руководство к практическому изучению гармонии; Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie)

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1872

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 162 S., russ.

Quellen/Drucke: Autograph: RUS-Mcm, Archiv 88, Nr. 168 • Neudrucke: Leipzig ¹1876 • Moskau 1881, ²1885, ³1891 • Edition in: Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [Gesamtausgabe, Bd. IIIA: Literarische Werke und Briefw.], hrsg. von V. Protopopow, Moskau 1957, 1–162 • Übersetzungen: Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie, übers. von P. Juon, Leipzig 1899 • Guide to the Practical Study of Harmony, übers. von E. Krall und J. Liebling, Leipzig 1900 [Digitalisat: IMSLP]

Der *Leitfaden* von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky war das erste russische Lehrbuch der Harmonie, das für den Hochschulunterricht bestimmt war. Es bietet eine Zusammenfassung der fünfjährigen Unterrichtspraxis von Tschaikowsky als Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium, dem er seit der Gründung 1866 angehörte. Zu diesem Zeitpunkt gab es in Russland kein Lehrwerk auf ähnlichem Niveau mit Ausnahme des 1868 ins Russische übersetzten *Lehrbuchs der Harmonie* von Ernst Friedrich Richter, das Tschaikowsky in der Einleitung erwähnt und mit dem seine Schrift viele Gemeinsamkeiten hat. (Tschaikowsky war außerdem Autor des *Kleinen Lehrbuchs der Harmonie*, das 1875 erschien und für Chorsänger und -leiter bestimmt war.)

Zum Inhalt • Tschaikowskys *Leitfaden* besteht aus einer Einleitung, die Informationen zur elementaren Musiktheorie enthält, und zwei Hauptteilen, die »die Lehre von der Harmonie« und »zufällige harmonische Formen« behandeln. Im ersten Teil werden der Aufbau und der Gebrauch

von diatonischen Akkorden (sowohl konsonanten als auch dissonanten) sowie verschiedene Modulationstypen erklärt. Tschaikowsky unterscheidet dabei zwischen »unmittelbarer« (Juon 1899, S. 63) und »durchgehender« Modulation (ebd., S. 68). Unter der ersteren versteht er das, was heutzutage Ausweichung genannt wird – die Verwendung einer Zwischendominante und ihre Auflösung ohne eine starke nachfolgende Kadenz. Eine obligatorische Voraussetzung dafür bildet laut Tschaikowsky das Vorhandensein mindestens eines gemeinsamen Tones zwischen der Zwischendominante und dem vorhergehenden Akkord (dieser Ton kann entweder aus der Ausgangstonika stammen oder aus einer mit ihr diatonisch verwandten Stufe). Eine »durchgehende Modulation« ist hingegen eine Folge von »unmittelbaren« Modulationen, bei der die Zieltonart über andere mit ihr verwandte Tonarten erreicht wird. Dabei kann die Ausgangstonika mit der ersten dieser Nebentonarten nur durch das Prinzip des gemeinsamen Tones verbunden sein (vgl. unten in Nbsp. 1 in T. 1 den Ton e' im Tenor).

Obwohl das Problem der Tonartenverwandtschaft im *Leitfaden* nicht systematisch erläutert wird, kann man aus einzelnen Bemerkungen schließen, dass die Erfahrungen der Schüler in diesem Bereich (etwa Quintverwandtschaft der Tonarten oder die Identität von Tonleitern bei Paralleltonarten) berücksichtigt werden. Es gibt im *Leitfaden* viele Stellen, an denen der Autor an den musikalischen Instinkt des Schülers appelliert und nur ungefähre Orientierungspunkte angibt. So schreibt er z. B. über den tonalen Plan einer »durchgehenden« Modulation: »Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wie lange man sich in der berührten Neben-Tonart aufzuhalten hat: es bleibt dies vollständig der persönlichen, vom musikalischen Feingefühl beeinflussten Willkür anvertraut« (S. 75). Der Hinweis auf die Praxis bedeutet keineswegs, dass die dahinterstehenden musikalischen Vorstellungen amorph wären. Vielmehr ist er Ausdruck einer typischen Komponisten-Didaktik, die sich auf das Wachstum und die persönliche Initiative des Schülers verlässt und nach dem Prinzip verfährt: Man kann es nicht lehren, aber man kann es lernen.

Der zweite Teil des *Leitfadens* besteht aus zwei Abschnitten. Ungewöhnlich ist der Aufbau des ersten Ab-

schnitts aus heutiger Sicht insofern, als dort nicht nur akkordfremde Töne behandelt werden, sondern auch alterierte Akkorde mit übermäßigen Quinten und Sexten (was sich durch den linearen Ursprung von chromatischen Durchgangstönen erklärt).

Dem Übergangscharakter zwischen den alten und neuen Unterrichtsmethoden der Harmonielehre entspricht die Art der Aufgaben im *Leitfaden*. Die ersten 16 Kapitel, in denen alle diatonischen Ressourcen der Tonart dargestellt werden, enthalten nur Aufgaben in Form bezifferter Bässe. Das bedeutet, dass beim Erlernen von neuen Zusammenklängen der Schüler in deren Verwendung nur passiv einbezogen wird – wie ein Lehrling, der nach Skizzen eines Meisters malt. Das Maximum, was ein Schüler dabei erreichen kann, ist das Einüben einer ausdrucksvollen und lebendigen Stimmführung (also eigentlich einer kontrapunktischen Technik auf der Basis der vorgegebenen Zusammenklänge); das Problem der Wahl von Akkorden wird ihm hingegen gar nicht gestellt. Wenn das Erlernen des diatonischen Arsenal einer Tonart auf diese Art und Weise abgeschlossen ist, folgt das ausführliche Kapitel »Die Harmonisation einer gegebenen Melodie«, in dem zum ersten Mal im *Leitfaden* eine Reihe von Aufgaben zum Harmonisieren einer Melodie im Sopran gestellt wird (also viel früher und mit einem anderen stilistischen Material als im *Lehrbuch* von Richter). Die Aufgaben zur Harmonisierung einer Melodie im Sopran werden später erweitert, etwa indem Vorhalts- oder Durchgangsnoten in der Begleitung hinzugesetzt werden sollen.

Im zweiten Abschnitt des zweiten Teils »Die melodische Entwicklung der Stimmen« erscheinen unerwartet Übungen im »strengen Satz der Harmonie« (S. 129). Sie verfolgen das Ziel, einen vorgegebenen cantus firmus zu harmonisieren, der in verschiedenen Stimmen in ganzen Noten mit anschließender rhythmischer Diminution – analog zu den Fux'schen Gattungen – dargestellt wird. Das Einfügen dieses Themas, das traditionell zum Kurs des Kontrapunktes gehört, ist wahrscheinlich damit verbunden, dass es in den ersten Unterrichtsjahren Tschaikowskys am Moskauer Konservatorium noch keine genauen Grenzen zwischen den Lehrplänen der verschiedenen Fächer gab.

Es ist nicht auszuschließen, dass Tschaikowsky einfach dem Plan des *Lehrbuchs* von Richter folgte (das zeigt sich außerdem darin, dass im letzten Kapitel die Systematik von Kadenzten erläutert wird).

Tschaikowskys *Leitfaden* stellt eine schöpferische Überarbeitung eines Harmonielehre-Kurses dar, den der Komponist bei seinem Pe-



Nbsp. 1: P. I. Tschaikowsky, Die »durchgehende Modulation« von C-Dur nach Fis-Dur, *Leitfaden*, S. 81, Bsp. 187

tersburger Professor Nikolai Zarembo, einem Schüler von Adolf Bernhard Marx, absolviert hat (die Bücher von Marx nahmen ebenfalls Einfluss auf den *Leitfaden*). Dennoch fanden die Eigenart der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten sowie seine elegante und gleichzeitig zurückhaltende Schreibart ihren Ausdruck insbesondere auf denjenigen Seiten des *Leitfadens*, die der Stimmführung gewidmet sind. Es gibt viele Äußerungen über die Freiheit und die ästhetischen Eigenschaften der Stimmführung (z. B. dass »größere Schönheit der Harmonie durch größere Freiheit und Selbständigkeit der Stimbewegung bedingt wird«, Juon 1899, S. 26). Gleichzeitig kommt allerdings das veraltete und den Schüler bindende Verbot von verdeckten Quint- und Oktavparallelen vor, auch da, wo der Außenstimmensatz nicht betroffen ist.

Kommentar • Die den *Leitfaden* prägenden Momente, wie die Generalbasskonzeption und der Appell an den musikalischen Instinkt in Verbindung mit der gelegentlich überraschenden Strenge, trugen dazu bei, dass in der Unterrichtspraxis in Russland schon bald das fortschrittlichere und pragmatischere *Praktische Lehrbuch der Harmonie* von Rimsky-Korsakow (Sankt Petersburg 1886) bevorzugt wurde.

Der Amtsnachfolger Tschaikowskys als Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium Sergei Iwanowitsch Tanejew bewahrte jedoch nicht nur das von Tschaikowsky erarbeitete Curriculum, sondern unterrichtete selbst seine Privatschüler in Harmonielehre nach dem *Leitfaden* von Tschaikowsky. Als Adept Tschaikowskys zeigte sich auch sein jüngerer Kollege Anton Stepanowitsch Arenski, dessen Sammlung *1000 Aufgaben* (Moskau 1889) man oft als Supplement zu Tschaikowskys *Leitfaden* interpretiert. (Ein ähnliches Beiheft gab außerdem der Komponist Paul Juon heraus, der den *Leitfaden* ins Deutsche übersetzt hat.)

Als charakteristisches methodisches Prinzip des *Leitfadens* von Tschaikowsky gilt die Verwendung von Akkorden auf allen Stufen einer Dur- und Molltonart gleich zu Beginn des Studiums – im Unterschied zur Beschränkung auf die erste, vierte und fünfte Stufe im *Praktischen Lehrbuch* Rimsky-Korsakows. Die »allstufige« (Mjasojedow 1972, S. 25) Methodik Tschaikowskys blieb im Unterricht von Reinhold Moritzewitsch Glière (dem Lehrer des jungen Sergei Prokofjew) und seiner Schülerin Walentina Alexejewna Taranuschtschenko erhalten. Ihr Schüler und späterer Professor am Moskauer Konservatorium Andrei Nikolajewitsch Mjasojedow verlieh seinerseits der Allstufigkeit den Status einer wissenschaftlichen Methodologie, indem er ihre Besonderheit im Buch *Die Tradition Tschaikowskys beim Harmonielehre-Unterricht* (Moskau 1972) und in anderen Arbeiten thematisiert. In Schriften von

Mjasojedow wird die von Tschaikowsky stammende Idee der freien Wechselwirkung aller Stufen einer Tonart, wodurch die Zusammenhänge einer Dur-Tonika mit den Harmonien des parallelen Molls anwachsen, zum Konzept einer alternativen funktionellen Logik, die den gesamten russischen Stil im Hinblick auf die Harmonie kennzeichnet. Während klassisches westeuropäisches Moll in der Regel in seiner harmonischen Variante auftritt und somit unter den Einfluss von Dur gerät, ist hingegen das »russische Dur« (Mjasojedow 1972, S. 53) eine Projektion von Akkordverbindungen, die aus dem natürlichen Moll stammen, wo es keinen Leitton gibt und die Subdominante stärker und markanter ist als die Dominante; daher kommt die »Plagalität« (Mjasojedow 1972, S. 55), die typisch für die russische Harmonik ist.

Literatur W. W. Protopopow, От редакции [Von den Herausgebern], in: P. I. Tschaikowsky Gesamtausgabe, Bd. IIIA: Literarische Werke und Briefw., hrsg. von dems., M. 1957, XI–XVIII • A. N. Mjasojedow, Традиции Чайковского в преподавании гармонии [Die Tradition Tschaikowskys beim Harmonielehre-Unterricht], M. 1972 • T. Frumkis, Zu deutschen Vorbildern von Čajkovskijs Harmonielehre, in: Internationales Čajkovskij-Symposium. Kgr.Ber. Tübingen 1993, hrsg. von T. Kohlhasse, Mz. 1995, 111–126

Grigorij Iwanowitsch Lyshow

Nicola Vicentino *L'antica musica*

Lebensdaten: 1511–1576/77

Titel: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali (Die antike Musik auf die moderne Praxis angewandt, mit der Erklärung und mit Beispielen zu den drei Tongeschlechtern und ihren Gattungen. Und mit der Erfindung eines neuen Instruments, das die gesamte perfekte Musik enthält, mit vielen musikalischen Geheimnissen)

Erscheinungsort und -jahr: Rom 1555

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 146, [11], [14] fol., ital.

Quellen/Drucke: Neudruck: Rom 1557 • Nachdruck: hrsg. von E. E. Lowinsky, Kassel 1959 [Faksimile] • Übersetzung: *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, übs. von M. R. Maniates, hrsg. von C. V. Palisca, New Haven 1996 • Digitalisate: BSB, Gallica, IMSLP und TmWeb

Nicola Vicentinos Traktat ist der Versuch, Erkenntnisse der antiken Musiktheorie (»*L'antica musica*«) auf die moderne Musikpraxis (»*moderna prattica*«) zu übertragen. Damit begründet Vicentino eine musiktheoretische Tradition, die die drei antiken Tongeschlechter (»i tre generi«: Diatonik, Chromatik, Enharmonik) nicht bloß als historisches Re-

siduum versteht (so noch bei Franchino Gaffurio in *De harmonia*, Mailand 1518), sondern die den Anspruch hat, diese für die zeitgenössische vokale und instrumentale Musikpraxis anwendbar zu machen. Vor allem in seinem Verständnis des enharmonischen Tongeschlechts, das von einer kleinen enharmonischen Diesis (einem Fünftelton) als sing- und spielbarem Intervall ausgeht, und der damit einhergehenden 31-stufigen Oktave, unterscheidet er sich von zeitgenössischen Theoretikern wie Gioseffo Zarlino und Vincenzo Galilei.

Zum Inhalt • Vicentino gliedert seine Lehre in ein kurzes »Libro della theorica« und fünf »Libri della prattica musicale«. Das Buch der Theorie befasst sich, ausgehend von der Erzählung über Pythagoras in der Schmiede und seinen akustischen Experimenten am Monochord, mit den musikalischen Proportionen, den drei antiken Tongeschlechtern (Diatonik, Chromatik, Enharmonik), den Quart-, Quint- und Oktavgattungen sowie den Kirchentonarten. Im 1. Buch der »prattica musicale« beschreibt Vicentino die drei für die moderne Musikpraxis verwendbaren »generi«, deren Solmisation mithilfe der Guidonischen Hand sowie alle in seiner 31-stufigen Oktave möglichen Intervalle (siehe den »Intervallbaum« [»Arbore della divisione de tutti i gradi et salti«] am Ende des Buches, fol. 26v). Im 2. Buch werden kontrapunktische Fortschreitungsregeln für konsonante und dissonante Intervalle benannt. Das 3. Buch erläutert (jeweils für die drei Tongeschlechter) die modifizierten Quart-, Quint- und Oktavgattungen (»spetie«) sowie die acht Modi. Es kommen Kompositionsbeispiele in allen »generi« (unvermischt und vermischt) vor. Ausführliche Kompositionsregeln werden im 4. Buch dargestellt, etwa zum Komponieren mit zwei bis vier (und mehr) Stimmen, zum Schreiben von Kanons, Fugen und doppelten Kontrapunkten sowie zu Anfang, Mitte und Ende einer Komposition. Gleichsam als Anhang wird Vicentinos Gelehrtenstreit mit Vicente Lusitano wiedergegeben. Das umfangreichste und letzte Buch ist dem von Vicentino erdachten und erbauten Archicembalo gewidmet, einem zweimanualigen Tasteninstrument, das 36 Tasten pro Oktave umfasst. Bildtafeln im Anhang geben einen visuellen Eindruck von diesem ungewöhnlichen Instrument.

Ausgangspunkt von Vicentinos Musiklehre sind die antiken Tongeschlechter, wie sie von Boethius in *De institutione musica* (um 500) überliefert und von Vicentino im Hinblick auf die Tetrachordeinteilung modifiziert werden. Die Abweichung betrifft die Größe der Intervallschritte im Tetrachord. Vicentino begründet dies mit dem Vorzug, nun die »Konsonanzen der Terzen und der Sexten, sowohl große als auch kleine« (fol. 13v), verwenden zu können. Gemeint ist, dass in allen »generi« reine Terzen und Sexten gebildet werden können (vgl. Cordes 2007, S. 17–21). Die

Setzung reiner Terzen und Sexten als grundlegende Bestandteile des Tonsystems hat aber weitere Implikationen. Denn Vicentino benennt hier en passant den eigentlichen Ursprung nicht nur seiner modernen »generi«, sondern auch seiner 31-stufigen Oktave und damit seiner gesamten Musiklehre, nämlich die reine Stimmung. In diesem Stimmungssystem, das sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts allmählich gegen die pythagoreische Stimmung durchsetzte (vgl. Rempp 1989, S. 100), sind jene reinen Terzen und Sexten spielbar, die die modifizierten »generi« Vicentinos auszeichnen. Genaugenommen meint Vicentino allerdings die mitteltönige Stimmung, bei der die Quarten und Quinten »un poco spontate & scarse« (fol. 13v) sind, also um ein Viertel des syntonischen Kommas erhöht bzw. erniedrigt werden (vgl. die Stimmungsanweisung für das Archicembalo fol. 103vf. sowie Cordes 2007, S. 58–63; Kaufmann 1970; Rippe 1981, S. 405–408).

Diese mitteltönige Stimmung ist es nun auch, die Vicentino auf die Fährte einer 31-stufigen Oktave bringt. Sie resultiert aus der konsequenten Fortsetzung des Quintenzirkels in $\frac{1}{4}$ -Komma-Temperatur. Dadurch lässt sich die für die Mitteltönigkeit charakteristische Wolfsquinte umgehen. Hat man etwa die Quintschritte *es-b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis* mitteltönig gestimmt, so kann die Wolfsquinte zwischen *gis* und *es* dadurch übergangen werden, dass man ab *gis* und *es* weitere mitteltönige (Unter-)Quinten stimmt und den Quintenzirkel mit den Tönen *dis-ais-eis-his* und *as-des-ges* fortsetzt (so Vicentinos Stimmungsanweisung fol. 103vf., vgl. auch Cordes 2007, S. 60). Der Quintenzirkel schließt sich mit nunmehr 19 Tönen. Zwischen *his* und *ges* bildet sich in der $\frac{1}{4}$ -Komma-Temperatur jedoch eine Quinte, die weder rein noch temperiert ist und die ein weiteres Mal umgangen werden kann. Setzt man die Reihe ab *his* in aufsteigenden mitteltönigen Quinten fort (erneut der Stimmanweisung Vicentinos folgend), so schließt sich der Quintenzirkel nach 12 Tönen und die 31-stufige Oktave ist komplett:

1. Quintenzirkel: *es-b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis*
2. Quintenzirkel: *ges-des-as* *dis-ais-eis-his*
3. Quintenzirkel (*his* fortsetzend):
gès(fisis)-dès(cisis)-às([...])-ès-ḃ-ḟ-ċ-ġ-ḋ-à-è-î.

Abb. 1: 12-, 19- und 31-tönige Quintenzirkel gemäß Vicentinos Stimmungsanweisung

Bemerkenswert ist dabei, dass die letzte Quinte im aufsteigenden Quintenzirkel (*î-ges*) nahezu rein ist (vgl. Cordes 2007, S. 71). Der 31-tönige Quintenzirkel weist also 29 um ein Viertel des syntonischen Kommas temperierte Quinten und eine (fast) reine Quinte auf. Im Unterschied zur reinen Mitteltönigkeit sind also alle Quinten und somit alle Tonarten spielbar.

Bei 31 Tönen pro Oktave wird der diatonische Ganzton in fünf Mikrointervalle geteilt: Diesis (kleine enharmonische Diesis), große Diesis (auch: kleiner Halbtonschritt), großer Halbtonschritt, kleiner Ganztonschritt, Ganztonschritt (vgl. Cordes 2007, S. 21 ff.).

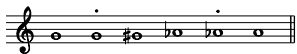


Abb. 2: N. Vicentinos fünfteiliger Ganzton, *L'antica musica*, fol. 12v et passim; Abb. aus Cordes 2007, S. 21

Jedes »genere« mit seinen drei Quart-, vier Quint- und sieben Oktavgattungen (siehe Abb. 3) sowie mit seinen acht Modi zeichnet sich durch nur für dieses »genere« spezifische Intervalle aus, die bereits in den (modifizierten) Tetrachorden angelegt sind (fol. 13v–15r; vgl. Cordes 2007, S. 24–33): Für das diatonische Tongeschlecht ist der große Halbtonschritt konstitutiv (daneben der Ganztonschritt); in der Chromatik ist es die kleine Terz (außerdem großer Halbtonschritt und kleiner Halbtonschritt); in der Enharmonik ist es die große Terz (zudem kleiner Halbtonschritt und Diesis).

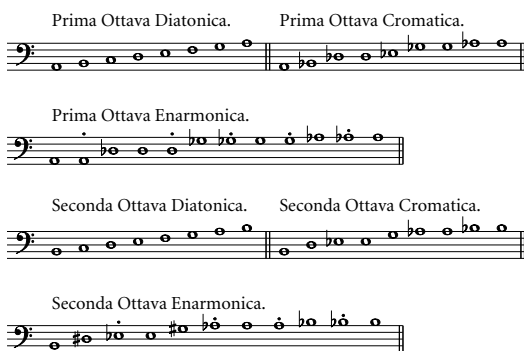


Abb. 3: N. Vicentino, erste und zweite Oktavgattung im diatonischen, chromatischen und enharmonischen »genere«, *L'antica musica*, fol. 64 f. et passim; Abb. aus Cordes 2007, S. 27. Vorzeichen gelten immer nur für die unmittelbar folgende Note.

Für die 31-stufige Oktave entwirft Vicentino eigens ein Instrument, das über Jahrzehnte hinweg mit seinem Namen in Verbindung stehen sollte. Das Archicembalo – etwa als »archetypisches Cembalo« zu übersetzen – besteht aus zwei Manualen im Umfang von dreieinhalb Oktaven. Das untere Manual entspricht dem 19-tastigen Instrument (d. h. 19 Tasten pro Oktave), das Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) abbildet (er beschreibt allerdings ein 24-tastiges Instrument) und das Michael Praetorius im *Syntagma musicum* (Bd. 2, Wolfenbüttel 1619) »Clavicymbalum universale« nennt. Dabei sind die schwarzen Tasten geteilt und zwei zusätzliche schwarze Tasten befinden sich zwischen den diatonischen Halbtonschritten *h-c* und *e-f*. Für einige Kontroversen und Verwirrungen sorgte das

zweite, darüber liegende Manual, das das erste bis auf die Tasten zwischen den diatonischen Halbtonschritten doppelt (dadurch ergeben sich 36 Tasten pro Oktave). Während die ersten zwei Tastenreihen (in der Gesamtzählung also Reihen 4 und 5) noch relativ unproblematisch zu erklären sind – Reihe 4 erhöht die Töne der Reihe 1 um eine Diesis, die Töne der Reihe 5 liegen eine Diesis unter den entsprechenden Tönen der Reihe 1 –, gibt es für Reihe 6 unterschiedliche Deutungen. Am überzeugendsten ist jene Interpretation, die dieser Reihe eine Funktion ausschließlich in der zweiten Stimmungsanweisung (fol. 104r f.) Vicentinos zuordnet (vgl. Cordes 2007, S. 59–63; Kaufmann 1970, S. 89 ff.; Wraight 2003, S. 120; vgl. dagegen Maniates 1996, S. XLIX und Rippe 1981, S. 405–408). Vicentinos erste Stimmungsanweisung (fol. 103v f.) sieht eine vollständige mitteltönige Stimmung vor, bei der die Wolfsquinte – wie oben beschrieben – übergangen wird. Der erweiterte 31-stufige mitteltönige Quintenzirkel schließt sich bereits mit Reihe 5; Reihe 6 ist nach dieser Anweisung also nicht zu spielen. Sie kommt erst mit der zweiten Stimmungsanweisung zum Einsatz, bei der das gesamte zweite Manual dazu genutzt wird, reine Quinten (und nicht temperierte) zum ersten Manual spielen zu können.

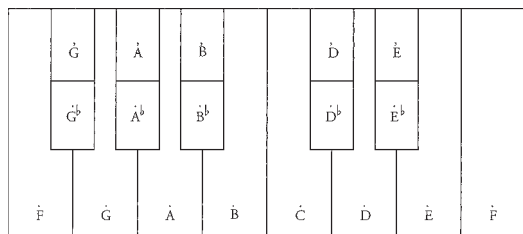


Abb. 4: N. Vicentino, Archicembalo, Manual mit Reihen 4–6; Abb. aus Maniates 1996, S. 447 (in Anlehnung an die Bildtafeln in *L'antica musica*)

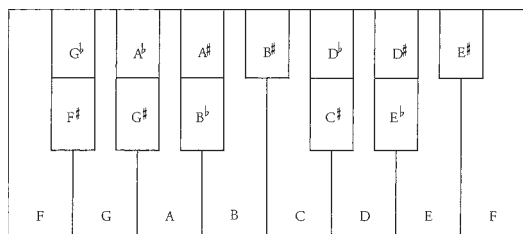


Abb. 5: N. Vicentino, Archicembalo, Manual mit Reihen 1–3; Abb. aus Maniates 1996, S. 446 (in Anlehnung an die Bildtafeln in *L'antica musica*)

Kommentar • Vicentinos *L'antica musica* wird gemeinhin als Erzeugnis des musikalischen Humanismus und Manierismus gewertet (vgl. Maniates 1996, S. XXV; Dahlhaus 1982). Vom Wissen über die antike Theorie erhoffte man

sich eine Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten, insbesondere durch die vermeintlich wiederentdeckte Enharmonik. An den Grundfesten der modernen, d. h. mehrstimmigen, polyphonen Musik wird aber nicht gerüttelt. Chromatische und enharmonische Passagen sind für die klangliche Bereicherung einer ansonsten diatonischen Komposition nützlich, haben aber kaum Auswirkungen auf den polyphonen Satz. Eine Komposition kann so, ohne dass sich etwas an der musikalischen Struktur ändern würde, »in fünf Varianten gesungen werden« (fol. 67v), d. h. diatonisch; chromatisch; chromatisch und enharmonisch; diatonisch und chromatisch; diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Vereinfacht gesagt kann also eine diatonische Komposition mit den Akzidenzien der entsprechenden Tongeschlechter (# oder ♭ aus der Chromatik, Punkte aus der Enharmonik) angereichert werden, ohne etwas am musikalischen Satz zu ändern. Aufgrund dieser gleichsam freien Kombinierbarkeit sind die Tongeschlechter eher als ein akzidentieller denn als essentieller Parameter des musikalischen Satzes zu verstehen, als »Intonationsvariante [...], ohne daß die Substanz des Kontrapunkts von der Alternative berührt würde« (Dahlhaus 1982, S. 129). Sie sind mehr »koloristischer« denn »funktionaler« Natur (ebd., S. 128f.).

Vicentinos Hauptquelle ist Boethius (zu den Quellen vgl. Maniates 1996, S. XXV–XXXVI). Dass er sich mit Marchetus de Paduas *Lucidarium in arte musicae plane* (Cesena ca. 1317/18) auseinandergesetzt hat, der ebenfalls eine Fünfteilung des diatonischen Ganztons beschreibt, scheint unwahrscheinlich. Möglich ist jedoch, dass er Pietro Aarons *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) gelesen hat, der auch von einem Fünftelton ausgeht und darüber hinaus als einer der ersten Musiktheoretiker über die mitteltönige Temperatur schreibt (vgl. Remp 1989, S. 109).

Mit seinen zum Teil sehr radikalen Ansichten ist Vicentino schon zu Lebzeiten auf wenig positive Resonanz gestoßen. Der Gelehrtenstreit mit Lusitano im Jahre 1551 zur Frage, ob die moderne Musik rein diatonisch oder stets eine Mischung aller drei Tongeschlechter sei, wurde gegen ihn, Vicentino, entschieden (vgl. Maniates 1996, S. XIV–XXII; Kaufmann 1966, S. 22–32). Die Niederlage und die damit verbundene Geldbuße von zwei Gold-Scudi hielten ihn jedoch nicht davon ab, noch vier Jahre danach seinen Standpunkt mit aller Deutlichkeit zu vertreten. Danach müsse man bei der zeitgenössischen Musik stets von »musica participata & mista« (fol. 48r) ausgehen, also auch bei jenen Musikstücken von »gemischter Musik« sprechen, die keine Akzidenzien aufweisen und gemeinhin als rein diatonisch gelten. Hier kämen nämlich Intervalle vor, die für das chromatische respektive enharmonische Tetrachord konstituierend seien, namentlich kleine und große Terzen.

Von den vermutlich drei Archicembali, die Vicentino bauen ließ, blieb keines erhalten (vgl. Wraight 2003, S. 107 und 115–123). Als gebrauchsfähiges Instrument setzte sich das Archicembalo zwar ebenso wenig wie sein Arciorgano durch, doch weckte es immer wieder das Interesse von Gelehrten. Noch im 17. Jahrhundert setzte sich eine ganze Reihe von Theoretikern mit dem Instrument, dem Stimmungssystem und der 31-stufigen Oktave auseinander und entwickelte z. T. auch eigene, für das 31-Ton-System gleichsam optimierte Instrumente (vgl. Cordes 2007, S. 85–98). Darunter sind zu nennen Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650), Lemme Rossi (*Sistema musico*, Perugia 1666), Christiaan Huygens (»Lettre de Mr. Huygens à l'Auteur touchant le Cycle Harmonique«, in: *Histoire des ouvrages des savans* 7, 1691, S. 78–88, »Article X.«) und Michael Bulyowszky (*Neu-erfundenes vollkommenes fünff-faches Clavier*, Stuttgart 1699). Um die Jahrhundertwende scheint das Interesse am Archicembalo abgeebbt zu sein. Das Bespielen aller Tonarten war mit 12-tastigen wohltemperierten Instrumenten wesentlich praktikabler als mit Vicentinos Instrument. Erst in den 1940er- bis 1970er-Jahren setzte eine erneute Auseinandersetzung mit der 31-stufigen Skala ein. Adriaan Daniël Fokker berief sich für seinen Kompositionsstil der »musica tricesimoprimalia« auf Huygens Schrift und ließ für seine *Neue Musik mit 31 Tönen* (Düsseldorf 1966) die sogenannte Fokker-Orgel anfertigen.

Literatur H. W. Kaufmann, The Life and Works of Nicola Vicentino, [Rom] 1966 • Ders., More on the Tuning of the »Archicembalo«, in: JAMS 23, 1970, 84–94 • V. Rippe, Nicola Vicentino – sein Tonsystem und seine Instrumente. Versuch einer Erklärung, in: Mf 34, 1981, 393–413 • C. Dahlhaus, Musikalischer Humanismus als Manierismus, in: Mf 35, 1982, 122–129 • F. Remp, Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarline, in: GMth 7, Dst. 1989, 39–220 • M. R. Maniates, Introduction, in: Nicola Vicentino. Ancient Music Adapted to Modern Practice, übers. von ders., hrsg. von C. V. Palisca, New Haven 1996, XI–LXIII • D. Wraight, The cimballo cromatico and Other Italian String Keyboard Instruments with Divided Accidentals, in: SJBm 22, 2002 (2003), 105–136 • M. Cordes, Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen, Graz 2007 [mit Hörbeispielen auf CD] • J. Wild, Genus, Species and Mode in Vicentino's 31-tone Compositional Theory, in: MTO 20/2, 2014, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.wild.php>> [mit Hörbeispielen im MP3-Format].

Jonas Reichert

Philippe de Vitry

Ars nova

Lebensdaten: 1291–1361

Titel: Ars nova [Ars mensurandi motetos] (Die Kunst, Motetten zu mensurieren)

Entstehungsort und -zeit: Paris, vermutlich in den 1320er-Jahren

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, mehrere Handschriften verschiedener Umfänge, lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: F-Pn, Ms. lat. 7378A, fol. 61va bis 62b [im Folgenden Pn7378A] • Zwei Teilüberlieferungen: I-Rvat, Barber. lat. 307, fol. 17–20v [im Folgenden Rvat307] • F-Pn, Ms. lat. 14741, fol. 4–5 [im Folgenden Pn14741] • Edition: The ›Ars Nova‹ of Philippe de Vitry, in: MD 10, 1956, 13–32 [von Rvat307 und Pn14741; ediert als ein Gesamttext] • Edition und Übersetzung [frz.]: Philippi de Vitriaco Ars nova, in: CSM 8, hrsg. von G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard, [Rom] 1964, 23–31 [von Rvat307 und Pn14741; mit der Edition aus: MD 10, 1956, 13–32], 55–70 [von Pn7378A; separat zu Vitrys *Ars nova* ediert als »témoignage«] • Übersetzung: Philippe de Vitry's Ars Nova. A Translation, übs. von L. Plantinga, in: JMT 5, 1961, 204–223 [von Rvat307 und Pn14741]

Dem französischen Dichter-Komponisten Philippe de Vitry wird traditionell die Autorschaft eines Traktats über Mensuralmusik zugeschrieben. Vitry, in hauptberuflicher Tätigkeit Hofbeamter und Diplomat und ab 1351 Bischof von Meaux, komponierte eine Reihe von Motetten, von denen fünf der heute überlieferten sich ihm mit Sicherheit zuschreiben lassen. Wahrscheinlich stammen mindestens vier weitere der überlieferten Ars-nova-Motetten von ihm. Die für diese Motetten verwendete neuartige Notation (genannt ars nova), mit der unterschiedliche Kombinationen rhythmischer Werte in und zwischen den einzelnen Stimmen möglich waren, wurde in einer Reihe kurzer Traktate umrissen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfasst wurden. Es gibt Mutmaßungen, dass Vitry Autor jenes theoretischen Traktats über die ars nova war, dessen Entstehungszeit in der Forschung üblicherweise zwischen 1320 und 1330 vermutet wird, wenngleich die drei überlieferten Abschriften eindeutig voneinander abweichende und unvollständige Fassungen dieses Werkes überliefern.

Zu einem Ars-nova-Traktat sind drei handschriftliche Quellen überliefert, von denen zwei Vitry als Autor deziert nennen. Pn7378A (Incipit: »Sex sunt species principales sive concordantiae«) endet mit: »Hier endet eine gewisse Kunst, Motetten zu mensurieren [›ars mensurandi motetos‹], zusammengestellt von dem Meister Philippe de Vitry, Meister der Musik«. Rvat307 (Incipit: »Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto«), eine der beiden Teilüberlieferungen, endet ebenfalls mit einer Zuschreibung an Vitry: »Explicit Ars Nova Magistri Philippi de Vetrix«. Die zweite Teilüberlieferung, Pn14741 (Incipit: »Cum de signis temporis variationem demonstrantibus«), wurde 1956 (bzw. in: CSM 8, Rom 1964) zusammen mit Rvat307 von Gilbert Reaney, André Gilles und Jean Maillard ediert, wobei die ersten 14 Kapitel, die die spekulative Musiktheorie behandeln, allein durch die Quelle im Vatikan (Rvat307) überliefert werden und nicht Teil des Ars-nova-Traktats gewesen zu sein scheinen. Pn7378A sahen Reaney, Gilles

und Maillard in der Edition von 1964 getrennt davon und edierten die Quelle daher als ein »témoignage« (Stellungnahme) zu Vitrys *Ars nova*.

Reaney, Gilles und Maillard haben zudem drei andere, eng mit Vitrys *Ars nova* in Verbindung stehende Traktate, die sich ebenfalls mit der ars nova beschäftigen und für die Diskussion des theoretischen Inhalts von Vitrys Traktat relevant sind, in ihre Edition mit aufgenommen: Lbl21455 (GB-Lbl, Add. 21455, fol. 3–4v, Incipit: »Cum de mensurabili musica sit nostro«, in: CSM 8, S. 73–77), CS3anon3 (F-Pn, Ms. lat. 15128, fol. 127 ff., Incipit: »Quoniam per ignorantiam artis musicae«, in: CSM 8, S. 84–93) und SienaLV30 (I-Sc, L.V.30, fol. 129r–v, Incipit: »Sub brevissimo compendio Philippo de Vitriaco«, in: CSM 8, S. 80 f.). Bei dem Siena-Text handelt es sich um einen Auszug aus einem umfassenderen Werk zur ars nova, das in zwei zusätzlichen, heute in den Bibliotheken von Chicago und Sevilla aufbewahrten handschriftlichen Quellen überliefert ist (im Folgenden: *Omni desideranti*). Er wurde jüngst in einer Edition und in englischer Übersetzung herausgegeben (Desmond 2012/13, S. 81–153). Eine weitere, eng hiermit in Beziehung stehende Abschrift (im Folgenden: CS3anon4) befindet sich in Paris (F-Pn, Ms. lat. 15128, fol. 129–131v, Incipit: »Si quis artem musicae mensurabilis tam veterem quam novam«, in: CSM 30, hrsg. von G. Reaney, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 33–41).

Zum Inhalt • Der in Pn7378A enthaltene Ars-nova-Traktat ist in zwei Abschnitte unterteilt: Im ersten wird erläutert, wie im älteren Stil der Mensuralmusik (*musica mensurabilis*), die wir als ars antiqua kennen und die in einigen zeitgenössischen Quellen als »ars vetus« oder »alte Kunst« (der von den »Alten« – »antiqui« – gepflegte Musikstil) bezeichnet wurde, rhythmische Werte geschrieben und ausgeführt wurden. Der zweite Abschnitt umreißt, wie rhythmische Werte im neuen Stil (*ars nova*) zu messen sind. Die Texte von Rvat307 und Pn14741 äußern sich nicht zur »ars vetus«, und ihre textlichen Übereinstimmungen mit Pn7378A beziehen sich nur auf den Abschnitt über die ars nova. Drei verwandte Texte – CS3anon4, Lbl21455 und *Omni desideranti* – enthalten allerdings Theorien zur »ars vetus«, die teilweise mit derjenigen von Pn7378A übereinstimmen, was die Vermutung nahelegt, dass es für diese Texte eine gemeinsame Vorlage gab.

Der erste Abschnitt über die »ars vetus« in Pn7378A hält sich eng an die primäre auctoritas für die Theorie der Mensuralmusik der ars antiqua: Die *Ars cantus mensurabilis*, verfasst von Franco von Köln um 1280. Der üblichen Praxis folgend, werden die mensuralen Notenformen (*figureae*) – zuerst die langen Noten (*Longae*), dann die kurzen (*Breves*) – einzeln nacheinander beschrieben bezüglich ihrer Notierung, ihrer Dauer und unter welchen Umständen

ihre Dauer geändert werden kann (diese hingen von den jeweiligen Anordnungen der Longae und Breves ab sowie von der Lage der Zeichen, wie Striche oder Punkte, im Verhältnis zu den figurae). In kurzen Passagen wird auch auf Ligaturen und Pausen Bezug genommen, doch gibt es einige wichtige Unterschiede zwischen der in Pn7378A umrissenen Theorie zur »ars vetus« und Francos Text: Franco äußert sich bspw. nicht zur Imperfektion der »duplex longa«, während Pn7378A die wichtige, bei Franco fehlende theoretische Unterscheidung enthält, dass Longae mit perfektem und imperfektem Modus gemessen werden können.

Im ersten Teil des zweiten Abschnitts über ars nova in Pn7378A werden die figurae der Brevis, Semibrevis und Minima erläutert. Dabei steht ein syntaktisches Element im Mittelpunkt, das eine wesentliche konzeptionelle Grundlage für die Ars-nova-Theorie artikuliert: Die Gleichwertigkeit zwischen der Beziehung der Longa zur Brevis (wie zuvor im ersten Abschnitt zur ars vetus umrissen) und den Beziehungen, die zwischen der Brevis und der Semibrevis einerseits und der Semibrevis und der Minima andererseits bestehen. Dieses wiederkehrende syntaktische Element wird mit den Worten artikuliert: »wie in der alten Kunst [...] so in der neuen Kunst« (»sic in veteri arte [...] sic in nova arte«, CSM 8, 1964, S. 75). Auf diese Weise werden in der ars antiqua dargelegte Theorien für die ars nova übernommen. Ein Beispiel: So wie in der alten Kunst perfekte Longae dreizeitig sind, so sind in der neuen Kunst perfekte Breves und Semibreves dreizeitig. So wie in der alten Kunst imperfekte Longae zweizeitig sind, so sind in der neuen Kunst imperfekte Breves und Semibreves zweizeitig. Es gibt textliche Übereinstimmungen zwischen diesem ersten Teil über die Brevis, Semibrevis und Minima und einigen Passagen in CS3anon3, CS3anon4 und Lbl21455.

Der zweite Teil des zweiten Abschnitts über die ars nova in Pn7378A enthält Passagen, in denen folgende Themen näher erläutert werden: 1. die Mensurbezeichnungen; 2. wie die perfekten und imperfekten Modi mit perfektem und imperfektem Tempus kombiniert werden können; 3. wie man feststellt, ob ein Modus perfekt oder imperfekt ist, ausgehend von der Lage der Longae und der Longa-Pausen; 4. rote Noten (Kolorierung); 5. die drei Geschwindigkeiten von perfektem und imperfektem Tempus. Dies ist der Teil, der sich in allen drei Textzeugen von Vitrys *Ars nova* wiederfindet und auch mit Passagen von CS3anon4, CS3anon3 und *Omni desideranti* übereinstimmt. Zudem gibt es hier auch Passagen, die beschreiben, wie Gruppen von Semibreves rhythmisch gedeutet werden sollen: Diese Passagen finden sich nur in Rvat307, CS3anon3 und CS3anon4. In diesem zweiten Teil der *Ars nova* sind eine Reihe von Motetten aufgeführt, die entweder

eine bestimmte Kombination von Modus und Tempus veranschaulichen oder die Verwendung von Kolorierung, um Mensurwechsel anzuzeigen. Einige dieser Motetten sind uns aus musikalischen Quellen des 14. Jahrhunderts bekannt, doch wurden einige noch nicht identifiziert.

Kommentar • Sarah Fullers Artikel von 1985 meldete Zweifel an, ob die von Reaney, Gilles und Maillard edierten Textzeugen – Pn7378A, Pn14741, Rvat307, Lbl21455 und SienaLV30 – Vitry zugeschrieben werden können. Fuller ist der Auffassung, dass alle fünf Quellen im Hinblick auf Text, Theorie und Aufbau zu verschieden seien, um Zeugen einer stabilen Vorlage sein zu können. Zugleich würde sich bei einem Vergleich untereinander auch kein Bild eines zentralen Dokuments einstellen. Sie vermutet stattdessen, dass es sich bei diesen fünf Quellen um Texte von Schülern Vitrys handelt, die Niederschriften der mündlichen Lehre ihres Meisters anfertigten, und dass kein ausformulierter Traktat von Vitry in Umlauf war (Fuller 1985, S. 43). Fullers Annahme bezüglich Vitrys *Ars nova* hat auch zu einer Neubewertung der Autorschaft und der Chronologie einiger der in den Ars-nova-Zeugen genannten Motetten geführt.

In ihrem Artikel aus dem Jahr 2015 teilt Karen Desmond zwar Fullers Ansicht über den unterschiedlichen Charakter der Ars-nova-Texte, hält es aber für möglich, dass die Texte doch Belege enthalten, die auf einen gemeinsamen Text als Ausgangspunkt hindeuten. Ein im *Speculum musicae* (vermutlich in den 1320er- oder 1330er-Jahren) von Jacobus erwähnter zeitgenössischer Kommentar bezüglich eines Ars-nova-Traktats, den Jacobus einem gewissen modernen Lehrer (»doctor modernus«) zuschreibt, veranlasst Desmond zu der Annahme, dass dieser Traktat vielleicht der Stammtext der Vitry zugeschriebenen Ars-nova-Texte sein könnte und es sich somit bei dem »doctor modernus« um Vitry handeln könnte.

Nicht nur Jacobus, sondern eine ganze Reihe von Musiktheoretikern des 14. Jahrhunderts scheinen einen Traktat gekannt zu haben, der mit der oben beschriebenen *Ars nova* weitgehend übereinstimmt, u. a. Robertus de Handlo, John of Tewkesbury, Johannes Vetulus de Anagnia, außerdem die anonymen Verfasser, die wir heute als Barcelona Anonymus und Pseudo-Theodonus kennen. Außer in den Incipits und Explicits der Ars-nova-Zeugen wird Vitry in einer Handvoll spätmittelalterlicher Theorietraktate für seinen Beitrag zur Musiktheorie ausdrücklich und namentlich genannt, und der anonyme Autor des Werkes *Règles de la seconde rhétorique* aus dem frühen 15. Jahrhundert führt Vitry als den Erfinder von »les iiij prolacions, les notes rouges et la nouveleté des proportions« (»der vier Prolationen, der roten Noten und der Neuheit der Proportionen«) an. (Diese Konzepte werden in allen drei der primären Ars-nova-Zeugen überliefert.) Der Musiktheoreti-

ker und Mathematiker Johannes de Muris spielte ebenfalls eine entscheidende Rolle bei der Festschreibung der technischen Einzelheiten der Ars-nova-Notation. Der musiktheoretische Austausch zwischen Johannes und Vitry bleibt allerdings unklar, wie auch der Platz, den die beiden Traktate, die ihre Theorien konsolidieren – der *Libellus cantus mensurabilis* (Johannes zugeschrieben) und der *Omni desideranti* (Vitry zugeschrieben) – in der Chronologie der Ars-nova-Theorie und der Motettenkomposition einnehmen. Vitrys Ansehen als Musiktheoretiker hielt bis in die Musikforschung des 20. Jahrhundert an, als der Titel des theoretischen Textes *Ars nova* übernommen wurde, um damit eine gesamte Ära der Polyphonie des 14. Jahrhunderts zu bezeichnen, so etwa im zweiten Abschnitt (»Die ars nova«; Bd. 1) von Johannes Wolfs einflussreichem Werk aus dem Jahr 1904, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*.

Literatur J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen, 3 Bde., Lpz. 1904 [Nachdruck: Hdh. 1965] • G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard, The »Ars nova« of Philippe de Vitry, in: MD 10, 1956, 5–12 • S. Fuller, A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars nova, in: JM 4, 1985, 23–50 • K. Desmond, Texts in Play. The »Ars nova« and its Hypertexts, in: MD 57, 2012/13, 81–153 • Dies., Did Philippe de Vitry Write an »Ars vetus et nova«?, in: JM 32, 2015, 441–493 • A. Wathey und M. Bent, Art. Vitry, Philippe de, in: Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

Karen Desmond

[Abbé] Georg Joseph Vogler *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*

Lebensdaten: 1749–1814

Titel: Tonwissenschaft und Tonsezkunst

Erscheinungsort und -jahr: Mannheim 1776

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [VIII], 86 S., 2 Faltaf., dt.

Quellen / Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1970 • Digitalisat: BSB

Tonwissenschaft und Tonsezkunst ist zweierlei, ein Rezeptions- und ein emphatisches Gründungsdokument. Vogler, seit 1761 als Kaplan am Mannheimer Hof tätig, lancierte sein musikalisches Talent so geschickt, dass Kurfürst Carl Theodor ihm eine italienische Ausbildungsreise finanzierte. Ursprünglich an Giovanni Battista Martini in Bologna empfohlen, wandte sich Vogler rasch von der alten kontrapunktischen Satzlehre des offenen Rameau-Gegners ab, um sich dem fortschrittlichen Franziskaner Francesco Antonio Vallotti in Padua zuzuwenden, dessen spätes Fragment *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* (Padua 1779) jene gedanklichen Säulen dokumentiert, die für Voglers Harmonielehre tragend wurden: eine sich auf

René Descartes' mathematische Methode berufende Herleitung des Intervallsystems und eine Akkordtheorie, die auf der axiomatischen Umkehrbarkeit (»Riversamenti«, bei Vogler »Sistema dei rivolti«) eines Grundbestands von grundsätzlich terzgeschichteten Drei- und Vierklängen beruht. 1776 nach Mannheim zurückgekehrt, übernahm Vogler einen Kapellmeisterposten und bildete an einer von ihm organisierten öffentlichen Tonschule junge Musiker aus, wobei er sein neues Harmoniesystem zugrunde legte. In diesem Rahmen repräsentiert die Schrift *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* den harten, knapp und trocken formulierten theoretischen Kern, das Periodikum *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* ([Mannheim] 1778–1781) erweitert den engeren Fokus der harmonischen *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* auf analytische, ästhetische und polemische Gefilde.

Zum Inhalt • Das Büchlein gliedert sich gemäß seinem Titel in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Tonwissenschaft wird – in einer Synthese der Denkfiguren pythagoreischer (zahlhafter) und aristoxenischer (quasi empirischer) Spekulation der Harmonie und mit der Adaption eines rationalistischen Wissenschaftsbegriffs nach Art des Philosophen Christian Wolff – definiert als eine »Wissenschaft, aus sicheren Gründen der Verhältnisse der Töne zu bestimmen, was dem Gehöre wohl oder übel klinge« (S. 1). Idealerweise werden die anhand von Proportionen entwickelten Intervalle am Vogler'schen »Tonmas« klanglich demonstriert, einem gleichsaitigen Oktachord, dessen Saiten mit mobilen Stemen graduell in 9 bis 16 Teile geteilt werden können – ein Instrument, mit dem sich Vogler noch über zwei Jahrzehnte später von Friedrich Oelenhainz porträtieren ließ. Im Gegensatz zum Monochord sind auf diesem Instrument Intervalle simultan darstellbar und empirisch nachvollziehbar.

Dennoch wird im Folgenden, den »Liebhabern der Tonwissenschaft« (Vorrede) zuliebe, auch das »Claviere« (S. 2) herangezogen. Dies zeigt schon zu Beginn eine Diskrepanz zwischen reinen Intervallen und einem für die Akkordinversion, v. a. aber für die Modulationslehre der *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* notwendigerweise temperierten Tonsystem, ein Problem, das später (S. 22) nochmals aufgegriffen, aber nicht eigentlich gelöst wird. Die konsonanten Intervalle können daher (vgl. die Darstellung auf S. 7) zunächst mit dem traditionellen Szenario (Teilungsschemata 1:1 bis 1:6) erklärt werden.

Ihre methodische Stärke entfaltet die »Tonwissenschaft«, der erste Teil des Buchs, in zwei Punkten, der Neuevaluation der Septime (1:7) und der Terzschichtung akkordischer Gebilde. Dass der befriedigende Genuss der Harmonie für das Ohr erst dann voll gegeben ist, wenn eine Dissonanz vorausgeht, ist eine ältere Idee. Der Ge-

danke aber, dass die Septime auch zur zeitlichen Dehnung, zum Verharren in der Spannung genutzt werden kann, gewinnt ihrer Theoretisierung eine neue, psychologische Dimension ab: Die Septime (der fünften Stufe) »dient zur Unterhaltung, und vergnügt das Gehör, sie stellt es aber nicht zufrieden; denn es erwartet noch ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang« (S.14). Terminologisch wird die Septime der fünften Stufe daher als »Unterhaltungssiebente« (S.15) bestimmt.

Die konsequente Terzschichtung führt zu einer Ablehnung von Rameaus »accord de la sixte ajoutée« als Systemwidrigkeit (der Akkord wird als Umkehrung von II⁷ gedeutet). Ferner wird der siebten Stufe proprietäre Qualität für Akkordbildung und Schlussfähigkeit zugesprochen. Bei der Bildung der wichtigsten Akkorde in Dur (S.29–34 mit Faltaf.) berücksichtigt Vogler auch die Paralleltonart und deren doppeldominantisch anzusteuern fünfte Stufe, wodurch die Akkordbildung reichhaltig und auf Modulation ausgerichtet wird.

Der zweite Teil, die »Tonsezkunst«, beginnt mit der taktmetrisch korrekten Dissonanzbehandlung (§3–13, S.35–40) und widmet sich in der Folge der Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen (bis zur Tredezime). Der zweite größere Abschnitt (§27–34, S.48–53) behandelt »Schlussfälle« (Kadenzen und Halbschlüsse). Es schließt sich eine Partie mit Sequenztypen, der Frage günstiger und schwieriger Akkordverbindungen, z. T. mit Diskussion ihrer stilistischen Charakteristik (Theater-/Kammer- oder Kirchenstil), und Stimmführungsempfehlungen an (§35–61, S.53–69). Der letzte große Abschnitt ist der Modulation gewidmet. Modulationen werden zuerst von Dur ausgehend in Richtung aufsteigender und absteigender Quintdistanzen vorgestellt, dann von Moll ausgehend. Im Fall der Mollmodulationen erläutert Vogler die vielfältigen Möglichkeiten der enharmonischen Verwechslung von verminderten Septakkorden, eine Art der Modulation, deren Effektivität schließlich mit einem »runden Tonkreis« (S.86 und Faltaf.) auf der Basis chromatischer Bassführung (ein Modell, das Emanuel Aloys Förster 1805 »Teufelsmühle« nennt) demonstriert wird.

Kommentar • Da Vogler seine Mannheimer Theorie auch später noch als fundamental erachtete, ist die separate Betrachtung der frühen Schrift *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* wenig sinnvoll. Noch 1802 gibt der Titel von Voglers *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass* an, es sei »nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule« eingerichtet. Im Vorwort dieser späten Schrift wird retrospektiv deutlich, dass Vogler im Bann der musikalischen Systemdebatte des 18. Jahrhunderts stand. Die wesentlichen Teile eines solchen vollständigen musikalischen Systems abzudecken ist zentrale Motivation von

Voglers Schriften: die mathematische Tonlehre mit der *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, den ästhetischen Teil in den *Betrachtungen*, einen akustisch-organographischen Theoriesektor im *Système de simplification pour les orgues* (Ms., 1798), historische Kontinuitätsstiftung im *Choral-System* (Kopenhagen 1800) und eine harmonische Kontrapunkttheorie im *System für den Fugenbau* (Offenbach a. M. 1811). Rezipiert wurde Vogler stark von Justin Heinrich Knecht (*Elementarwerk der Harmonie*, Augsburg 1792, München ²1814). 1834, in Raphael Georg Kiesewetters *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Leipzig), wurde Vogler als wichtigster »theoretischer Schriftsteller und Systematiker« der »Epoche Haydn und Mozart« (S.107) genannt.

Literatur F. K. Grave und M. G. Grave, In Praise of Harmony. The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler, Lincoln 1987 • J. Veit, Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen »Harmonie-Systems«, in: Mth 6, 1991, 129–149 • M. Fend, Voglers Denkwege zwischen Arithmetik und Armenien, Katechismus und Preisrätseln, in: Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext, hrsg. von T. Betzwieser und S. Leopold, Ffm. 2003, 183–200 • O. Wiener, »Anschauende Erkenntnis« und »natürliches Ohr«. Zum Begriff »System« in den Schriften Georg Joseph Voglers, in: ebd., 121–134 • S. Klotz, Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780, Bln. 2006

Oliver Wiener

Johann Gottfried Walther

Praecepta

Lebensdaten: 1684–1748

Titel: Praecepta der Musicalischen Composition

Erscheinungsort und -jahr: Weimar [1708]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 3 Bl., 221 S. (Bd.1), 1 Bl., 419 S. (Bd.2), dt. und lat.

Quellen / Drucke: Handschrift: D-WRz, Mus. Q 341 (c) • Edition: hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955 • Digitalisat: KSW

Die *Praecepta* sind ein Frühwerk des 23-jährigen Johann Gottfried Walther, gewidmet dem musikalisch begabten Herzog Johann Ernst IV. (1696–1715) zu seinem zwölften Namenstag am 13. März 1708. Bei dieser Schrift handelt es sich um eine Compilation des von Walther gesammelten Wissens, das dieser durch Ausbildung, Reisen, persönliche Begegnungen mit Theoretikern und Beschaffung von musiktheoretischen Schriften erlangt hatte. Das Werk, das zu einem beträchtlichen Anteil aus Paraphrasen und Zitaten besteht, stellt den Versuch dar, die Kompositionslehre des 16. und des 17. Jahrhunderts kohärent zusammenzufassen, in einer methodisch klaren Anlage zu verarbeiten und allgemein verständlich vorzustellen. Diese retrospektive

Haltung wird ergänzt durch Bezugnahme auf gegenwärtige Theorie und Praxis.

Durch ihre beinahe an Athanasius Kircher gemahnende enzyklopädische Behandlung der Kompositionslehre reihen sich die *Praecepta* in die Tradition der Spätrenaissance und des Frühbarocks ein. Gleichzeitig zeigt die Schrift in ihrer systematischen Auseinandersetzung mit den Gegenständen durchaus Anknüpfungspunkte an zeitgenössische Anschauungen, etwa diejenigen Johann Matthesons.

Zum Inhalt • Die *Praecepta* gliedern sich in zwei Bände: Im ersten werden grundlegende Elemente der Musik und im zweiten ihre praktische Anwendung in der Komposition behandelt. Beide Bände sind jeweils in zwei Teile untergliedert.

Band I, Teil 1 bietet Definitionen der musica, des Gesangs (Kap. 1–2) und der Notenzeichen (Kap. 3–8). Musica theoretica, d.h. die Betrachtung des »Grundes musicalischer Dinge«, und musica practica, d.h. die Anwendung der Theoreme, werden nach dem Vorbild von Wolfgang Caspar Printz jeweils in musica historia (Geschichte der Musik), didactica (Betrachtung der Klänge) und signatoria (Lehre der musikalischen Zeichen) bzw. in musica modulatoria (vokale und instrumentale Aufführungspraxis) und musica poetica (Komposition) gegliedert, sodass musica poetica und modulatoria – Komposition und Interpretation – der musica practica unterstellt sind (S. 6–8). Kriterium für die Unterscheidung zwischen cantus durus und cantus mollis ist in den anschließenden Ausführungen die Terz des Modus (S. 10–16). Die Behandlung der Notenzeichen, die ebenfalls auf Artikulations- und Verzierungszeichen eingeht, schließt mit alphabetisch geordneten Definitionen (S. 96–163). Bezeichnenderweise nehmen dabei die Gattungs-, Instrumenten-, Tempo- und Affektbeschreibungen gegenüber theoretischen Termini, etwa zur Notation, den größten Platz ein.

Band I, Teil 2 befasst sich mit dem diatonischen Tonssystem sowie dessen Ursprung, Entwicklung und Erweiterung (Kap. 1–5). Aus musiktheoretischer Perspektive sind dabei weniger die mythologischen und z. T. fraglichen historischen Belege von Wichtigkeit als die Erkenntnis des sich wandelnden Status der chromatischen Stufen und die damit verbundene Notwendigkeit einer Unterscheidung ihrer enharmonischen Verwechslung. Von Bedeutung ist hier ebenfalls die klare Differenzierung »vom rechten Gebrauch und Eigenschaft des $\sharp$ und $\flat$ « (S. 208), wobei das $\flat$, im Gegensatz zur früheren Anschauung, systematisch als chromatisches Zeichen verstanden und auf gleicher Stufe mit dem $\sharp$ gebracht wird.

Nach einleitender Definition der musica poetica behandelt Band II, Teil 1 die melodischen Intervalle (Kap. 1–10), die »Dyaden« und »Triaden« (Kap. 11–13) sowie ihre Auf-

einanderfolge im vierstimmigen Satz (Kap. 14). Auf der Basis der aristotelischen Unterscheidung zwischen Materie und Form erfolgt eine Differenzierung zwischen musikalischen Einzelbestandteilen und ihrer Verbindung. Ebenfalls knüpft die Analogie zwischen den musikalischen und menschlichen Proportionen, die sich in der Annahme konkretisiert, dass der Mensch ein »von Gott geschaffenes harmonisches Wesen« (S. 5) sei, an scholastische und neoplatonische Traditionen an, was zum Anlass einer ausführlichen Behandlung der Proportionslehre, also der Lehre von den Zahlenverhältnissen, genommen wird. Die sich anschließende Untersuchung zu den melodischen und harmonischen Intervallen folgt Seth Calvisius, Heinrich Baryphon, Johannes Lippius und Johann Crüger. Bezeichnenderweise greift Walther jedoch dann »an statt vieler Regeln« (S. 129) zunächst auf Wolfgang Schönsleders »Tabula naturalis« und »necessitatis«, d.h. vom Bassintervall ausgehende Harmonisierungsanleitungen, sowie auf dessen Beispiele und Erklärungen zurück (W. Schönsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, S. 4–7).

Band II, Teil 2 stellt die Intervallfortschrittsregeln vor (Kap. 1–5), geht auf Textbehandlung (Kap. 6) sowie Modus- und Transpositionslehre (Kap. 7–9) ein und schließt mit Betrachtungen zur Fuge und zum doppelten Kontrapunkt (Kap. 10–13). Werden die konsonanten Intervall-sukzessionen in fünf Generalregeln (zum Beispiel Quint- und Oktavparallelenverbot) und 35 Spezialregeln hauptsächlich nach Baryphon besprochen, so richtet sich die Behandlung der Dissonanzen meist nach Christoph Bernhard. Die klare Differenzierung zwischen dissonanter und konsonanter Quarte (S. 243–248) sowie zwischen Sekunde und None (S. 241–243 und 253–258) ist Walthers Verdienst. Trotz der Erkenntnis einer Reduktion der Anzahl der Modi in der aktuellen Praxis (S. 306) werden alle zwölf Kirchen-tonarten gemäß Ambitus, Kadenzen und Repercussa behandelt und exemplifiziert. Von herausragender Wichtigkeit ist dabei das erweiterte Transpositionsverständnis, das – mit der Entwicklung der Temperatur einhergehend – Versetzungen bis hin zu sieben Vorzeichen berücksichtigt. Die Ausführungen zur Fuge folgen Giovanni Maria Bononcini und unterscheiden zwischen »Fuga partialis« (nicht durchgehende Imitation) und »Fuga totalis« (Kanon). Dabei ist neben der tonalen Fugenbeantwortung bezeichnend, dass Walther es gestattet, »das Thema in einen andern Thone an[zu]bringen« und fremde Kadenzen zu gebrauchen (S. 359). Die abschließende Behandlung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave, Dezime und Duo-dezime steht in der Tradition Gioseffo Zarlino, Bernhards und Johann Theiles.

Kommentar • Walthers *Praecepta* verblieben im Manuskript und wurden, im Gegensatz zu anderen nicht

gedruckten Werken – wie bspw. Bernhards Traktate –, nur wenig rezipiert. Es ist jedoch fraglich, ob eine Veröffentlichung den Lauf der musiktheoretischen Reflexion verändert hätte. Dazu ist das Festhalten am Alten bei aller Sensibilität für das Neue zu stark, und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Walther den Traktat zum Zeitpunkt der Publikation des *Lexicons* (Leipzig 1732) sogar schon als teilweise veraltet und zu unselbstständig empfand (vgl. Benary 1961, S. 34).

Dabei liegt das Hauptverdienst dieser Schrift gerade in der beeindruckenden Synthese der Tradition der *musica poetica* unter Mitberücksichtigung italienischer Autoren. Walther gelingt es hier, verschiedene theoretische Traditionen (z. B. »Trias« und »Tabula naturalis«) und z. T. widersprüchliche Anschauungen (z. B. Moduslehre und Transposition) zu verbinden und in schlüssiger Reihenfolge zu behandeln. Dabei haben die oben angedeuteten terminologischen Differenzierungen und die Klärungen von musikalischen (z. B. zur Quarte und None) und theoretischen (z. B. der Status des *b*) Sachverhalten neben ihrem pädagogischen Wert in bedeutender Weise als Vorarbeit zum *Lexicon* dienen können. Der Kompilationsprozess trägt jedoch auch zur Vervollständigung und Weiterentwicklung des theoretischen Wissens bei – etwa im Hinblick auf das Verständnis des diatonisch-chromatischen Tonsystems und des damit einhergehenden erweiterten Transpositionskonzepts.

Die Wichtigkeit dieser Erkenntnisse im Hinblick auf das Tonalitätsverständnis traten jedoch nur verdeckt zutage und wurden in ihren Konsequenzen nicht vollständig ausgeschöpft – sei es aufgrund von Walthers Traditionsbewusstsein oder des frühen Zeitpunktes, zu dem der junge Theoretiker das Werk verfasste. Für die Geschichte der Musiktheorie liegt jedoch der Wert der *Praecepta* gerade darin, dass das Alte neben dem z. T. Neuen fortbesteht und es somit möglich wird, den Wandel der Anschauungen im überblickten Zeitraum zu erfassen.

Literatur H. Gehrmann, Johann Gottfried Walther als Theoretiker, in: *VfMw* 6, 1891, 468–578 • A. Schmitz, Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers, in: *AfMw* 9, 1952, 79–100 • P. Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz. [1961] • W. Grandjean, Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit, in: *Mth* 10, 1995, 195–218 • W. Rathert, Zur Überlieferung der *Praecepta* der musicalischen Composition von Johann Gottfried Walther, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jb. 2000, hrsg. von W. Seidel, Eisenach 2002, 83–92

Christophe Guillotel-Nothmann

Gottfried Weber

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst

Lebensdaten: 1779–1839

Titel: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere

Erscheinungsort und Jahr: Mainz 1817 (Bd. I), 1818 (Bd. II), 1821 (Bd. III)

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 334 S. (Bd. I), 333 S. (Bd. II), 400 S. (Bd. III), dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Mainz ²1824 [Bd. I–III; »Zweite durchaus umgearbeitete Auflage«] • Mainz ³1830–1832 [in vier Bdn.; »Dritte neuerdings überarbeitete Auflage«] • Digitalisat: Hathi

Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst* verbindet einen innovativen systematischen Ansatz besonders auf dem Gebiet der Harmonielehre mit dem enzyklopädischen Stil eines Handbuchs, in dem Begriffserklärungen, ästhetische Betrachtungen, Satzregeln, theoretische Ansätze und nicht zuletzt eine lebhaft Auseinandersetzung mit älterer und zeitgenössischer Musiktheorie teilweise unvermittelt aufeinanderfolgen. Mit der Erfindung der Stufentheorie, die er aus Georg Joseph Voglers Theorie und Nomenklatur, einem grundsätzlich durch Jean-Philippe Rameau geprägten Denken und der Oktavregel – einer Sammlung von Generalbassformeln zur Harmonisierung der Tonleiter und zwar speziell in der musikgeschichtlich späten Prägung durch Aloys Emmanuel Förster – entwickelt, ist der *Versuch* besonders für die Musiktheorie des späteren 19. Jahrhunderts bedeutsam und wurde v. a. auch in der französischen Musiktheorie aufmerksam rezipiert. Webers juristische Schulung und seine ausgesprochene Begabung zur Darstellung musikalischer Zusammenhänge mit graphischen Mitteln und durch kombinatorische Muster machen den *Versuch* zum Vorläufer mathematisch-musiktheoretischer Ansätze der jüngeren Vergangenheit wie der »Transformational Theory« und der »Neo-Riemannian-Theory«, indem scheinbar moderne Werkzeuge wie eine Vorform des Tonnetzes oder symmetrische Dreiklangsprogressionen das traditionelle Regelwerk zu verdrängen scheinen. Insgesamt zeichnet sich in Webers Theorie eine äußerst produktive Reaktion auf die stilistischen Umbrüche durch die Wiener Klassik ab, womit ein Paradigmenwechsel von der Kompositionslehre für Fachleute zur analytischen Kritik für und von gebildeten Liebhabern verbunden ist. Dementsprechend konnte sich Weber, der hauptberuflich Jurist war, als Komponist weniger durchsetzen, obwohl seine Werkliste beachtlich ist. Als Gründer der Zeitschrift *Cäcilia* und im Zuge seiner Tätigkeiten bei der Organisation und Pflege musikalischer Gesellschaften stand er mitten im Musikleben seiner Zeit.

Zum Inhalt • Weber benennt in der Vorrede zum I. Band die musikalischen Fortschritte der vergangenen 30 Jahre als Auslöser für eine werkorientierte Musiktheorie, die die aus seiner Sicht überholte Generalbass-Tradition kritisch hinterfragt und anstelle kaum überprüfbarer Vorschriften anhand von Werkbetrachtung und kraft der Intelligenz des musikalischen Gehörs alle Anstrengungen daran setzt, auch komplexeste Zusammenhänge auf nur wenige Grundsätze zurückzuführen. Von Anfang an liegt sein Schwerpunkt auf einer vertikalen Betrachtung von Harmonik. Webers Anliegen, auch und besonders musikalische Laien anzusprechen, artikuliert sich darin, dass er zwischen grundlegende und an Anfänger gerichtete Kapitel in unregelmäßigen Abständen »Anmerkungen für Gelehrtere« einfließt, in denen er Bezug auf die einschlägige Musiktheorie der jüngeren Vergangenheit nimmt, v. a. auf Friedrich Marpurgs Übersetzung der von Jean le Rond d'Alembert eingerichteten Theorie Rameaus, auf Johann Philipp Kirnberger, auf Georg Joseph Vogler und Justin Heinrich Knecht. Meistens nimmt diese Auseinandersetzung die Form polemischer Kritik an.

Der I. Band beginnt mit einigen Vorkapiteln, die Webers Begriff von Tonsetzkunst, dann Tonsystem und Notenschrift und schließlich Rhythmik zum Inhalt haben. Das Abstraktions- und Schwierigkeitsniveau dieser Kapitel schwankt: Während z. B. die Intervalle auffallend primitiv an den Notenlinien und an der Klaviertastatur erklärt werden (Bd. I, S. 30–76) – denn Weber lehnt die akustisch-physikalische Herleitung der Intervallverhältnisse ab –, ist die Rhythmuslehre eine spekulative und anspruchsvolle Theorie, die auch eine ausgefeilte – und innerhalb des Lehrwerks isolierte – Metrik enthält (Bd. I, S. 76–118). Aus dem Rahmen fällt auch seine Entwicklung eines Metronoms, mit der er den ersten Teil abschließt.

Mit dem zweiten Teil beginnt das eigentliche Herzstück des *Versuchs*: Webers Harmonik (Bd. I, S. 128 ff.) geht von sieben Grundharmonien aus (Dur- und Molldreiklang, verminderter Dreiklang, Dominantseptakkord, kleiner Mollseptakkord, halbverminderter Septakkord und großer Durseptakkord), die offensichtlich an den harmonischen Verhältnissen der Durtonart orientiert sind (S. 136 ff.). »Jede Tonverbindung, welche sich auf keine dieser Arten [der Grundharmonien] [...] rechtfertigen lässt«, klinge »gehörwidrig« (Bd. I, S. 136). Damit schließt Weber einige für Moll spezifische alterierte Klänge kategorisch aus. Obwohl seine Kritik an Vertretern der Fundamentalbass-Theorie, die auch die Kadenzfortschreitungen in Moll auf die Obertonreihe zurückzuführen versuchen, berechtigt ist (Bd. I, S. 216 ff.), befremdet doch seine eigene radikale Behandlung der Molltonart: Indem er analog zu den von ihm aufgestellten Grundsätzen für Dur, die die Skala wie den

Tonvorrat allein aus der Kadenzfolge I-IV-V⁷-I ableiten, für Moll nur die sogenannte harmonische Skala als Grundlage annimmt, geht er nicht nur von einem übermäßigen Sekundschritt zwischen VI. und VII. Stufe aus, sondern auch davon, dass es auf der III. Stufe keinerlei Harmonie gebe, denn der übermäßige Dreiklang wäre ein »Unding« (Bd. I, S. 253 f.). Auch leugnet er die Existenz in Moll etablierter Wendungen wie das phrygische Tetrachord, also das abwärts geführte obere Tetrachord mit natürlicher VII. und VI. Stufe, weil er die harmonische Relevanz von Stimmführungstopoi konsequent ignoriert. Da Webers Theorie, angelehnt an Vogler, um den Begriff der Mehrdeutigkeit kreist, führt der Lehrgang schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt alterierte (»umgestaltete«) Akkorde mit übermäßiger Sexte ein, die aus dem halbverminderten Septakkord mit erhöhter Terz zunächst ohne jeden tonal-syntaktischen Zusammenhang hergeleitet werden (Bd. I, S. 178 ff.), sodass Weber noch vor der Einführung der Molltonart über die enharmonische Mehrdeutigkeit des übermäßigen Quintsextakkords spricht (Bd. I, S. 193 ff.).

Webers »Stufentheorie« wird zunächst gleichsam mechanisch entwickelt, indem jeder Ton der Leiter einer Stufe zugerechnet wird, wobei in seinem Denken und hörendem Verständnis harmonischer Zusammenhänge eigentlich eine größere Nähe zur Funktionstheorie in der Nachfolge Hugo Riemanns besteht. So versteht er die Akkorde der VII. Stufe als verkürzte Vertreter des Dominantseptakkords auf der V. Stufe, wobei er auch dies als ein Phänomen harmonischer Mehrdeutigkeit (Bd. I, S. 195 et passim) begreift. Eine eigenwillige Uminterpretation erfährt auch der aus der Oktavregel der Generalbasslehre übernommene Begriff des »Sitzes der Akkorde«, den Weber hier eher missverständlich als Aufbau von grundstelligen Drei- und Vierklängen auf den Stufen der Tonleiter deutet (Bd. I, S. 256; S. 260–283), für die dann wieder mehrdeutige Interpretationen in der Kadenzfolge (»Sitzmehrdeutigkeit«) möglich und notwendig sind.

In der Darstellung von Tonartenverwandtschaften stellt Weber graphisch eine Symmetrie zwischen einem Denken in Quintverhältnissen (Quintenzirkel, Bd. I, S. 289) und Terzverhältnissen her, indem er eine Terzenachse konstruiert, die auf der gleichberechtigten Verwandtschaft einer Durtonart mit ihrer gleichnamigen und ihrer parallelen Molltonart beruht, sodass schließlich einer vertikalen Achse in Quinten (... F-C-G ...) eine horizontale Achse in Terzen (... es-Es-c-C-a-A-fis ...) entspricht (vgl. Abb. 1). Beide Achsen ergeben zusammengefügt eine Vorform des Tonnetzes (Bd. I, S. 300), womit die Klimax von Webers Theorie der Mehrdeutigkeit erreicht ist.

Die angehängten Betrachtungen über Tonartencharakteristik und sogenannte antike Tonarten wirken hingegen

a	—	A	—	fiß	—	Fiß	—	dis	—	Dis	—	hiß	—	E
b	—	D	—	h	—	H	—	gis	—	Giß	—	eis	—	F
g	—	G	—	e	—	E	—	cis	—	Cis	—	aïs	—	B

[...]

h	—	Esß	—	as	—	As	—	f	—	F	—	d	—	D
e	—	Fesß	—	des	—	Des	—	b	—	B	—	g	—	G
a	—	Desß	—	gesß	—	Gesß	—	es	—	Es	—	c	—	E

Abb. 1: G. Weber, Tabelle aller Tonarten-Verwandtschaften (Ausschnitt), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsekkunst*, Bd. I, S. 301

wieder seltsam kompiliert und für Webers zentrale harmonische Theorie nur wenig relevant, teilweise auch etwas borniert, wenn er über vierstimmige Harmonisierungen von ursprünglich modalen cantus firmi im Choralgesang sinn gemäß schreibt, sie seien nur durch ihre Abweichungen von Dur-Moll-tonaler Kadenzharmonik reizvoll (Bd. I, S. 331 f.).

Schwerpunkt des II. Bandes bildet die Modulationslehre. Unter Modulation versteht Weber traditionell sowohl das harmonische Fortschreiten innerhalb einer Tonart als auch den Tonartwechsel, weist aber darauf hin, dass sich die Bedeutung gerade in jüngeren Publikationen zum Letzteren hin verschiebt (Bd. II, S. 120). In einer sehr polemischen Auseinandersetzung mit der Fundamentalbass-Theorie, besonders mit der Annahme von verschwiegenen Fundamenten bei der Kleinterzsubstruktion, die nach Kirnberger eine scheinbare IV. Stufe beim kadenzierenden Fortschreiten zur V. Stufe als II. Stufe definiert (»Abermals eine Ellipse!«, Bd. II, S. 109), verzichtet Weber auf jede systembedingte oder logische Einschränkung der Möglichkeiten, die die Harmoniefortschreitungen in der Kadenz regeln könnten, da ihm ganz offenbar die Freiheit der kompositorischen Entscheidungen wichtiger als die Fasslichkeit der Lehre ist. Um etwa die Normalität von Sekundfortschreitungen des Fundaments zu legitimieren (Bd. II, S. 111), sind ihm auch strategische Argumente wie das Beispiel des Fauxbourdon-Satzes recht, den er im I. Band noch eindeutig als Stimmführungskonvention verstanden hat (S. 154), obwohl er auch mitten in einer Invektive gegen Kirnbergers Rameau-Rezeption einräumt, dass solche Folgen sich als »durchgehende Scheinakkorde« erklären lassen (Bd. II, S. 112 f.).

Da Webers Verständnis von Harmoniefortschreitungen auch von sehr kurzen, in der Regel nur aus zwei Akkorden bestehenden Wendungen ausgeht, ist seine Aufstellung von

insgesamt 6888 möglichen Akkordfortschreitungen eine Berechnung fern aller stilistischen Orientierung (S. 88 ff.). Dabei ist nicht immer klar, ob er zu gewissen unüblichen Wendungen aus Freude an der systematischen Berechenbarkeit, wenn jede Stufe mit jeder kombinierbar ist, kommt oder ob tatsächlich eine künstlerische Affinität Webers zu eher kühnen Dreiklangsverbindungen besteht, wie sie auch den vielen angeführten Auszügen aus eigenen Werken zu entnehmen ist.

Dem Verständnis jeder leiterfremden Harmonie als Modulation (»Ausweichung«, Bd. II, S. 6) steht das Beharrungsvermögen des Gehörs, ein »principium inertiae« (Bd. II, S. 21), entgegen, das sowohl die Basis für das Verständnis harmonischer Mehrdeutigkeit als auch für die Einheit der Tonart ist. Auch hier zeigt Weber deutlich und nachvollziehbar seine Perspektive als interessierter und gebildeter Hörer, wenn auch die Kleinschrittigkeit seines harmonischen Denkens den Beispielanalysen aus Werken von vornehmlich Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Luigi Cherubini oft abträglich ist, da er das zumeist großzügigere als auf zwei Harmonien angelegte Spiel mit der harmonischen Hörerwartung bei gerade den ersten drei Komponisten so nicht erfassen kann (S. 51 ff.).

Der III. Band, der der Melodik gewidmet ist, ist im eigentlichen Sinne eine Kontrapunkt-Schule, wenn auch eine sehr an der Vertikalen der Zusammenklänge orientierte. Wenn es ab der »Siebenten Abtheilung« um die Stimmführung der harmonischen Töne geht, wendet Weber paragraphengenau die Erkenntnisse der ersten beiden Bände auf eine Darstellung aus der Perspektive des Kontrapunkts an. Die größte Relevanz kommt den Analysen gegen Ende des Bandes in der dritten Auflage zu, besonders der sehr ausführlichen Analyse der harmoniefremden Töne in der Einleitung von Mozarts »Dissonanzen-Quartett«, mit der das Werk schließt.

Die Veränderungen in der zweiten und dritten Auflage sind tatsächlich immens und gehen weit über eine Verfeinerung des Inhaltsverzeichnisses und über die Einfügung von Notenbeispielen und Kommentaren hinaus: Der I. Band wird durch Betrachtungen zur Stimmführung stark erweitert, die theoretisch anspruchsvollen Kapitel über Tonart und Tonartenverwandtschaft werden hingegen in den II. Band verschoben. Die Zählung der Kapitel und Paragraphen wird gänzlich neu geordnet, wobei die Kommentare und reflektierenden Anmerkungen sowie die Reaktionen auf Rezensionen, »Plagiate« und verstreute Kritiken kumulativ anwachsen. Bezeichnend ist auch, wie die Kontrapunktlehre im engeren Sinne und ihre Inhalte, die sich größtenteils dem Zugriff von Webers Ansatz entziehen, als ein offensichtlicher Appendix schließlich in den IV. Band verschoben werden.

Kommentar • Webers Radikalität und sein Mut zur Abstraktion im Verein mit der bewusst gewählten – oder auch ihm einzig möglichen – Perspektive des von der Genieästhetik durchdrungenen, gebildeten Dilettanten geben dem *Versuch* besonders im I. Band eine Modernität, die die Perspektive und den analytischen Zugriff wesentlich neuerer Harmonielehren bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein im guten wie im schlechten Sinne vorwegzunehmen scheint. Zum einen sind das Konzept der Mehrdeutigkeit, die Suche nach Symmetrien, der Hang zur abstrahierenden Rezeption sowie die Perspektive des analytischen Hörers selbst, der im intuitiven Verständnis des Genies die traditionelle Handwerkslehre scheinbar zu umgehen imstande ist, ganz treffende Reaktionen auf die Musik der Wiener Klassik, die für die Analyse ausgesprochen wertvolle Werkzeuge und Kategorien zur Verfügung stellen. Andererseits formuliert und denkt Weber seine wenigen Grundsätze nicht als scharfsinnige Anregungen, sondern v. a. apodiktisch und ausschließend, sodass er auch notwendige Strukturen der traditionellen Kompositionslehre, v. a. die Topoi der Generalbasslehre und damit alle primär linearen und gewachsenen, eben nicht vertikal reduzierbaren Sinnträger von Harmonik demontiert. Sein Verhalten ist dabei wissenschaftlich, methodisch und pädagogisch eher polemisch als konstruktiv, abgesehen von den brillanten Grafiken und eingängigen Symbolen. Auch hörpsychologisch eröffnen seine Betrachtungen neue Bereiche und gewinnen gerade in der Artikulation scheinbar selbstverständlicher Phänomene eine Konkretheit, von der auch die heutige Wissenschaftssprache noch profitieren kann.

Die Rezeption von Webers *Versuch* erfolgte, wohl nicht zuletzt auch wegen der unübersichtlichen Anlage der Bände, nur selektiv: Das Kernstück seiner Harmonielehre wurde in Deutschland v. a. über das *Lehrbuch* von Ernst Friedrich Richter von 1853 zur sogenannten Stufentheorie ausgebaut. In Frankreich führten Daniel Jelensperger, den Weber des Plagiats bezichtigte, und François-Joseph Fétis, der auch eine Rezension schrieb, seine Ansätze weiter. Eine weitere Abstraktion hin zu einer Theorie symmetrischer und letztlich emanzipierter Dreiklangslogik wie in der amerikanischen Musiktheorie der jüngsten Zeit fand durch Vermittlung und Filter in den Arbeiten von Moritz Hauptmann, Carl Friedrich Weitzmann, schließlich in Arnold Schönbergs *Harmonielehre* (Wien 1911) und in der Musiktheorie der Riemann-Zeit statt.

Literatur M. Wagner, Die Harmonielehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rgsbg. 1974 • J. K. Saslaw, Gottfried Weber and Multiple Meaning, in: *Theoria* 5, 1990, 74–103 • H. Mossburger, Die Modulationslehre in J. G. Webers ›Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst‹, in: *Mth* 16, 2001, 341–355 • D. W. Bernstein, Nineteenth-Century Harmonic Theory.

The Austro-German Legacy, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von T. Christensen, Cambridge 2002, 778–811 • L. Holtmeier, Art. (Jacob) Gottfried Weber, in: *MGGzP* 17 (2007), 574–577 • E. Gollin, From Matrix to Map. ›Tonbestimmung‹, the ›Tonnetz‹, and Riemann's Combinatorial Conception of Interval, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hrsg. von E. Gollin und A. Rehding, Oxd. 2011, 271–293

Ariane Jęśulat

Carl Friedrich Weitzmann

Der übermäßige Dreiklang

Lebensdaten: 1808–1880

Titel: Der übermäßige Dreiklang [...]. Dem königlichen Kapellmeister Herrn Heinrich Dorn freundschaftlichst gewidmet vom Verfasser

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1853

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 32 S., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: BSB

Der verminderte Septimenakkord

Titel: Der verminderte Septimenakkord [...]. Dem Hofkapellmeister Dr. Franz Liszt in Weimar hochachtungsvoll gewidmet vom Verfasser

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1854

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [2], 45 S., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: BSB

Der damals in Berlin als Lehrer am Stern'schen Konservatorium tätige Carl Friedrich Weitzmann trat als Musiktheoretiker mit einem programmatischen Diptychon an die Öffentlichkeit, seinen fast zeitgleich erschienenen Schriften zu jenem »unzertrennlichen Bündniss« (jeweils Kap. X, S. 22 f.) des übermäßigen Dreiklangs und des verminderten Septakkords.

Während diese beiden Schriften Weitzmanns, welche die mittlerweile unübersehbare musiktheoretische Befassung mit der Musik der Neudeutschen eröffneten, fast inflationär zum Vorläufer jüngerer, von Symmetrien faszinierter Konzepte deklariert worden sind, wurden der im Folgenden skizzierte Ausgangspunkt und das Interesse, aus dem der Verfasser sie hervorgehen ließ, bisher nicht bedacht. Weitzmanns radikale Ideen zu Phänomenen der Musik seiner Zeit sind flankiert von seinen Untersuchungen zur Musik der griechischen Antike und seinen Sammelaktivitäten im Bereich von Volksmusik fremder Kulturen – einem archäologischen und einem ethnographischen Interesse: Nach langen Jahren im Baltikum und in St. Petersburg, Wanderjahren in Finnland und Lappland, schließlich Aufenthalt in Paris und London war Weitzmann bis dahin

nur durch seine Kompositionen und vor allem durch seine ungedruckte »seltene Universal-Volksliedersammlung« bekannt geworden (Ker. 1854, S. 193). Und ein Jahr nach seinem Diptychon ließ er seine kleine Schrift über griechische Musik erscheinen (*Geschichte der griechischen Musik*, Berlin 1855). Die mündlich überlieferten »Volkslieder der heutigen Griechen« hält Weitzmann für vielsagender als die wenigen notierten Bruchstücke (Weitzmann 1855, S. 33), sodass sich Phänomene der Geschichte durch solche der Gegenwart zu erklären scheinen. Nach seinem Dafürhalten machten die Griechen der Antike keinen Unterschied zwischen einer übermäßigen Sekunde und einer kleinen Terz (ebd., S. 31), wobei umgekehrt die moderne Enharmonik, welche Weitzmann in seinen Schriften zum verminderten Septakkord und zum übermäßigen Dreiklang expliziert, vom historisch Entlegenen profitiert. Zeitgleich mit seinem Diptychon startete Weitzmann mit seiner *Geschichte des Septimen-Akkordes* (Berlin 1854) ein weiteres Projekt, welches durch die Fülle von Beispielen auch aus historisch weit zurückliegender Musik beeindruckt. In der Darstellung hielt Weitzmann seine historischen Unternehmungen aber von den systematischen strikt getrennt.

Zum Inhalt • Die beiden Büchlein sind fast symmetrisch aufgebaut. Kaum verändert kehren die Überschriften des zuerst erschienenen Büchleins in dem zweiten wieder: Anstatt »übermäßiger Dreiklang« wurde jeweils nur »verminderter Septimenakkord« in die Kapitelüberschrift eingesetzt. Auch die Formulierungen sind weitgehend parallel: frappierend dort, wo Weitzmann das Resultat seiner Darlegungen notiert (*Der übermäßige Dreiklang*, S. 32 bzw. *Der verminderte Septimenakkord*, S. 43 f.). Weitzmann beginnt mit einer ästhetischen Charakterisierung des je zu porträtierenden Akkords. Es folgt eine strikt dualistische Erklärung des Tonsystems. Diese bedient sich nirgends einer physikalischen, einer biologischen oder einer hegelianischen Argumentation, die als Anknüpfung an gängige musiktheoretische Argumentationsmuster der Zeit zu erwarten gewesen wären. Es geht lediglich um ähnliche Intervallgrößen und spiegelsymmetrische Anordnungen. Der eine Akkord wird zum Pendant des anderen.

Die imposanten Listen von Weiterführungen oder die Verdopplungsempfehlungen werden ermöglicht durch die neuartige Verwendung oder Erfindung von Begriffen wie »Vorhalt«, »Trugfortschreitung«, »natürliches« und »künstliches Intervall«. Skalen werden aus spiralförmig aufgeschriebenen Quintenreihen abgeleitet. Alle in einer siebentönigen Quintenreihe bildbaren Intervalle gelten als natürliche. Konsequenter ist, dass unter solchen nur große und kleine einen Platz haben, nicht aber verminderte oder übermäßige. Die Quinten und Quartan werden demzufolge reziprok klein und groß genannt, nicht rein,

übermäßig oder vermindert (in C-Dur gilt *f-h* demnach als kleine Quinte, *g-c* hingegen als große Quinte). Beide Akkorde – der übermäßige Dreiklang und der verminderte Septakkord – werden als natürliche, dissonierende beschrieben. Je nachdem, was ihnen folgt, können sie als Vorhaltphänomene gelten. Zu dem Zweck bestimmt Weitzmann den Begriff »Vorhalt« neu. Nunmehr unabhängig von der metrischen Position und davon, welcher Ton ihm vorausgeht, wird er allein durch die schrittweise Entfernung eines Tons von einem ihm folgenden, der im Akkord selbst nicht schon vorhanden sein darf, bestimmt. In dem Dominantseptakkord G^7 , der nach e-Moll weitergeführt wird, wären mithin *d* und *f* vorhaltende Töne, gleich wie die Folge metrisch eingebunden ist (*Der verminderte Septimenakkord*, S. 31). Ein Durchgang unterscheidet sich vom Vorhalt dadurch, dass der Ton, in den der Akkordton geführt wird, bereits im ersten Akkord vorkommt.

Zu den Kapiteln und Themen des ersten Büchleins über den übermäßigen Dreiklang kommen in dem zweiten über den verminderten Septakkord Erörterungen zum Nonenakkord, den Weitzmann nicht als selbstständiges Gebilde, sondern nur als Scheinakkord gelten lässt, und zum Orgelpunkt, der ebenfalls mehr als viertönige Zusammenklänge mit sich bringen kann, hinzu. Zwei weitere zusätzliche Kapitel des zweiten Büchleins enthalten allgemeine Bestimmungen von Schlussarten. Auch diese sind streng dualistisch bestimmt. Ein vollkommener Schlussfall in a-Moll ist bspw. die Dreiklangsfolge a-e / E-d-a (*Der verminderte Septimenakkord*, S. 27). Über die künstlerischen Folgen der dualistisch konzipierten Schlussfälle nachzudenken, überlässt er gern seinen Lesern (ebd., S. 28). Konsequenter ist die absolut gleichberechtigte Behandlung von Auflösungen mit schrittweiser Aufwärts- und Abwärtsbewegung. Zusammen mit der Neubestimmung des Vorhalts kommt es zu einem erweiterten Begriff von Verwandtschaft, Entfernung und Nähe.

Kommentar • Erst seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde Weitzmann als Theoretiker der Harmonik der neudeutschen Schule wiederentdeckt. Dass dieser progressivste musiktheoretische Vertreter der Neudeutschen nicht nur von der System- und Technikbegeisterung, sondern von einem Gleichberechtigungsimpetus angetrieben war, der Fremdem, historisch und geographisch Entferntem eine Chance geben sollte, geriet erst in jüngster Zeit in den Blick. Weitzmann argumentiert nicht physikalisch, nicht philosophisch und auch nicht von der Tradition her (d. h. vom üblichen Gebrauch oder der Empirie), sondern mathematisch und mit offen politischen Motiven. Er habe versucht, die engen Schranken früherer Theorien zu durchbrechen. Frei und ungebounden überlasse er die behandelten Akkorde nunmehr dem Tonsetzer für ein weites

Feld neuer Akkordfolgen, entferntester Ausweichungen und Übergänge. Die »einschmeichelnde, weiblich sanfte Erscheinung« des verminderten Septakkords bilde den »schroffsten Gegensatz zu dem herben, schreiend dissonierenden Auftreten des übermäßigen Dreiklanges« (*Der verminderte Septimenakkord*, S. [2]). Um dem »Ausdrucke der Wahrheit« zu entsprechen, seien gerade »überharte und überweiche« Zusammenklänge passend (ebd., S. 44). Den aus der Musik »mit Unrecht Verbannten« (*Der übermäßige Dreiklang*, S. 32) solle man nunmehr »wieder zurückrufen« (ebd.). Der Übermäßige sei »kein durchgehender Flüchtling, sondern ein natürliches Mitglied der Gesellschaft« (ebd., S. 1).

Nach der an Strukturellem interessierten Revitalisierung von Weitzmanns Ideen durch die »Neo-Riemannian Theory« kam es einerseits – bei Johannes Menke (2014, S. 5–18) – zur Einordnung in allgemein zeitgeschichtliche Phänomene wie die Technikbegeisterung des 19. Jahrhunderts, andererseits – bei Christoph Hust (2014, S. 17–32) – zu Versuchen, Weitzmanns Ideen mit Karl Rosenkranz' *Asthetik des Häßlichen* (Königsberg 1853) in Verbindung zu bringen.

Literatur Ker., »Der übermäßige Dreiklang«, Rezension, in: Signale für die musikalische Welt 12, 1854, [193 f.] [Digitalisat: HMT Leipzig] • Ders., Der verminderte Septimenaccord, Rezension, in: ebd., [225] • C. F. Weitzmann, Geschichte der griechischen Musik, Bln. 1855 [Digitalisat: BSB] • R. Cohn, Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes, in: MTS 22, 2000, 89–103 • L. Holtmeier, Art. Weitzmann, Carl Friedrich, in: MGG2P 17 (2007), 735–737 • C. Hust, Franz Liszts »Der traurige Mönch« nach Nikolaus Lenau. Komponierte Schauerliteratur und »das Hässliche« in der Musiktheorie, in: Mth 29, 2014, 17–32 • J. Menke, Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt, in: Musik & Ästhetik 70, 2014, 5–18 • F. Reece, Hugo Wolf's Harmony as Weitzmannian Critique. The Augmented Triad and its Hexatonic Shadows, in: Mosaic. Journal of Music Research 3, 2014, 1–9 [Video Transkript]

Gesine Schröder

Carl Friedrich Weitzmann

Harmoniesystem

Lebensdaten: 1808–1880

Titel: Gekrönte Preisschrift. Harmoniesystem

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig [1860]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 63 S., dt.

Quellen/Drucke: Zuerst erschienen als: Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: NZfM 52, 1860, 2, 9, 17, 29, 37, 45, 53, 65, 73 • Digitalisat: BSB

Weitzmann verfasste die progressivsten der Harmonie gewidmeten Schriften des mittleren 19. Jahrhunderts. Das *Harmoniesystem* zeigt ihn als Musiktheoretiker in doppeitem Sinn: Mit geradezu wütender Ratio erläutert und erklärt er erstens die Verwandlungen und Neuerungen der harmonischen Erscheinungen seiner Gegenwart, und er stellt zweitens Material für künftige Experimente bereit, um derart als Musiktheoretiker in die Kompositionsgeschichte einzugreifen.

Wie schon in seinen ersten Schriften trennt Weitzmann scharf zwischen historischer und systematischer Abhandlung. Seine ein Jahr vor dem *Harmoniesystem* veröffentlichte, in vier Teilen erschienene Schrift *Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre* (NZfM 51, 1859) bringt zahllose Komponisten- und Theoretikernamen, es werden etliche Literaturbeispiele diskutiert und auch reproduziert. Anders in der Preisschrift, welche nur drei sehr kurze Literaturbeispiele enthält, und diese sind von Ludwig van Beethoven und Moritz Hauptmann, nicht, wie der Untertitel suggeriert, dem Werk eines Zukunftsmusikers entnommen, einem, der zu Weitzmanns »exaltierter Partei« gehörte (Kunkel 1863, S. [5]). Mindestens aus dem Werk des Widmungsträgers Franz Liszt hätte man Beispiele erwartet. Weitzmanns *Harmoniesystem*, die wohl erste Distanzharmonielehre, basiert auf der gleichschwebenden Temperatur und gewinnt ihre Leitsätze daher aus dem Vergleich von Summen der gleich weit entfernten zwölf Teilabschnitte der Oktave statt aus der Stufenbedeutung von Akkordtönen. Dennoch müsse der ausübende Künstler die resultierenden enharmonischen Täuschungen als Wahrheit und trotz der Temperatur jederzeit nur reine Akkorde hören lassen, wie Weitzmann optimistisch ein Jahr früher verlangt hatte. Unmöglich sei das nur auf dem Klavier, der »gleichsam [...] verknöcherten Enharmonik selbst« (NZfM 51, 1859, S. 27).

Zum Inhalt • Der Aufbau der Schrift wirkt absichtsvoll unspektakulär. Lediglich das letzte Kapitel über »Die heutige Chromatik und Enharmonik« verspricht radikale Inhalte, die vorausgehenden 19 kurzen Kapitel aber sind Grundbegriffen gewidmet. Doch werden zahlreiche von ihnen neuartig definiert, allen voran die »Verwandtschaft der Accorde und der Tonarten« (S. 15–19). Weitzmann setzt als Maß von Verwandtschaft die Anzahl gleicher Töne an. Infolgedessen kann er Verwandtschaftstabellen notieren, auf denen Akkorde wie C-Dur und d-Moll, deren Töne der gleichen Skala angehören können und deren Verwandtschaftsgrad gewöhnlich in Schritten – Weitzmanns Begrifflichkeit zufolge (vgl. seine Schriften zum übermäßigen und verminderten Dreiklang) – großer Quinten gemessen wird, die aber nicht durch gemeinsame Töne verbunden sind, sich ähnlich »noch als entfernt verwandt« (S. 17) auffassen

lassen wie das im Verhältnis einer Weitzmann'schen kleinen Unterquinte zum Ausgangspunkt C-Dur stehende Fis-Dur, welches sich durch seinen »mystischen Zusammenhang« (S. 16) mit C-Dur zu scharfen modulatorischen Gegensätzen eigne, sodass der kontrastierende Effekt gerade von der Verwandtschaft zehrt.

Dur und Moll werden streng dualistisch bestimmt: Die Durtonleiter beginne mit dem Grundton des Hauptdreiklangs, steige stufenweise hinauf und leite mit einem Halbton in die Oktave, während die Moltonleiter mit der Quinte des Hauptdreiklangs beginne, hinabsteige und ebenfalls mit einem Halbton dessen Oktave erreiche (S. 9 f.). Es ist konsequent, dass im Kapitel »Schlußbildung« auch die ganzen, halben und vollkommenen Kadenz von Moll als Spiegel der entsprechenden Erscheinungen in Dur dargestellt werden. Der halben (nach heute üblicher Bezeichnung plagalen) Kadenz in Dur (C-F-C) entspricht die halbe Kadenz a-e-a in Moll (S. 51) und umgekehrt. Auch die vollkommenen Kadenz beider Tongeschlechter sind in parallelen Versionen aufgeschrieben, in Dur als Version mit einer von der Dominante gefolgt Subdominante und umgekehrt in Moll als Version mit einer von der Subdominante gefolgt Dominante und umgekehrt. Überall führen die Symmetrien zur Kreation oder Aufwertung von harmonischen Erscheinungen, nicht selten auch zur Abwertung üblicher Verbindungen.

Als Auflösung lässt Weitzmann jede Weiterführung eines dissonanten Akkords in einen konsonanten gelten, als Trugfortschritt gilt, wenn ein konsonanter Akkord in einen dissonanten übergeht, sodass es sich bei der Akkordfolge G^7 -a um eine Auflösung und nicht um eine Trugfortschritt handelt. Nicht ganz so radikal wie nach dem von Max Reger kolportierten Liszt'schen Ausspruch kann immerhin fast jeder Akkord jedem anderen folgen; Bedingung für die Weiterführung ist lediglich, dass Dissonanzen durch schrittweise Bewegung einer oder beider an ihr beteiligten Stimmen auf- oder abwärts aufgelöst werden in Töne, die nicht bereits im ersten Akkord enthalten sind. Auch bei Bewegungsrichtungen herrscht strikte Gleichbehandlung.

Kommentar • Weitzmanns Schrift wirkte äußerlich kein bisschen aufrührerisch, aber sie löste unmittelbar nach ihrem Erscheinen eine breite Debatte aus. Unter denjenigen, die sich berufen fühlten, die Schrift zu kommentieren, befand sich Franz Joseph Kunkel. Auf gleich vielen Seiten, wie die beiden »Schriftchen« zum Harmoniesystem und die folgende *Neue Harmonielehre im Streit mit der alten* (Leipzig [1861]) zusammengekommen ausmachen, will Kunkel »kunstwissenschaftlich« nachweisen, dass Weitzmanns »Erläuterung und Begründung« der neueren Harmonik auf »Irrthum und Unkenntniß oder absichtlichem

Ignoriren« früherer theoretischer Werke beruhe (Kunkel 1863, Zwischenblatt: Kunstwissenschaftliche Nachweisung, o. S.). Die Befürwortung von Quintparallelen zeige Weitzmanns mangelndes Unterscheidungsvermögen, und mit der Neufassung der Verwandtschaftsverhältnisse werde vergessen, dass »die ächte, die gute und wahre Kunstschule [...] die Phantasie des Kunstjägers zügeln« solle, statt »den inneren Sinn des Schülern [zu] verwirren« (ebd., S. 26).

Es geht dem Hauptmann-Schüler Weitzmann nicht um die Natur der Harmonik, sondern um deren System (ein System der Metrik wird Hugo Riemann ergänzen). Weitzmann läutete eine Periode der symmetrischen Harmoniebetrachtung auf der Basis von Distanzen ein, die in der Kompositionslehre der folgenden Jahrzehnte besonders außerhalb des deutschsprachigen Gebiets erfolgreich werden sollte.

Dass Weitzmanns Schrift in demselben Jahr erschien, in das die Uraufführung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* fiel, jenes Stücks, das für die Krise der romantischen Harmonik stehen sollte, ist bezeichnend. Eine musiktheoretische Begründung der »neuesten Kunstschöpfungen« sollte in der Königsdisziplin der Harmonielehre geschehen, statt dass man der Verbindung von Harmonie und Klangfarbe auf den Grund zu gehen versucht hätte. Trotz Hector Berlioz und François-Auguste Gevaert brauchte die junge Disziplin der Instrumentation lange, um innerhalb der musiktheoretischen Teildisziplinen den Familienstatus zu erlangen, den Weitzmann dem bis dahin ungebetenem Gast des übermäßigen Dreiklangs unter den Akkorden gewährt hatte.

Literatur F. J. Kunkel, Kritische Beleuchtung des C. J. Weitzmann'schen Harmoniesystems, (gekrönte Preisschrift), und des Schriftchens »Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten«, Ffm. 1863 • N. Engebretsen, The Music of the Future and the End of the Art. C. F. Weitzmann's »Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre«, in: *Theoria* 13, 2006, 75–97 • C. Hust, Legitimation aus Historie und Systematik. Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit, in: Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit, hrsg. von H. Loos, Lpz. 2012, 301–321

Gesine Schröder

Carl Friedrich Weitzmann Neue Harmonielehre

Lebensdaten: 1808–1880

Titel: Die Neue Harmonielehre im Streit mit der alten [...]. Mit einer musikalischen Beilage. Albumblätter zur Emancipation der Quinten, und Anthologie klassischer Quinntenparallelen

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig [1861]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [28] S., 2 Taf., dt.

Quellen / Drucke: Digitalisat: BSB und SML

Die Schrift entstand anlässlich eines Angriffs auf Weitzmanns ein Jahr zuvor erschienenen *Harmoniesystem* (Leipzig [1860]). Der Angriff, welcher im Wiener Wochenblatt *Deutsche Musik-Zeitung* (Jg. 1, 1860) zu lesen war, stammte von dessen Herausgeber Selmar Bagge, einem ehemaligen Schüler und Kollegen Simon Sechters am Konservatorium der Stadt. Bagge hatte bemängelt, dass in Weitzmanns Schrift wirkliche harmonische Neuerungen nicht an Meisterwerken demonstriert würden und dass das Argumentieren ohne Anschauung »wenig wissenschaftlich« sei (Bagge 1860, S. 233). Auf diesen Vorwurf reagiert Weitzmanns *Neue Harmonielehre*. Dem Gegenstand des Wettbewerbs, für welchen er das *Harmoniesystem* verfasst hatte, war der mit dem zweiten Preis geehrte Wiener Dilettant Ferdinand Peter Graf Laurencin d'Armond in gewisser Weise mehr gerecht geworden. Dieser hatte Weitzmanns Ideen auf die Werke der in der Ausschreibung genannten neueren Meister angewandt, insbesondere auf Richard Wagner und Franz Liszt. Dass aus dem Jurymitglied Weitzmann ein Konkurrent werden würde, konnte Laurencin nicht voraussehen.

Zum Inhalt • Weitzmanns prompt vorgelegte Verteidigungsschrift legt die äußeren Umstände der Entstehung seines *Harmoniesystems* dar. Zwei der Preisrichter (Liszt und Moritz Hauptmann, für welchen später Johann Christian Lobe eintrat [Kunkel 1863, S. 51]) des von der *Neuen Zeitschrift für Musik* ausgeschriebenen Wettbewerbs, dessen dritter Richter er selbst gewesen sei, hätten seine eigene, auf vielfachen Wunsch hin verfasste Arbeit als die beste erkannt und sie »mit dem Preise gekrönt« (S. [3]). Die Aufgabenstellung, welche in Weitzmanns Preisschrift verschwiegen wird, lautet einigermaßen überraschend: Man habe eine theoretische Schrift gewünscht, »in welcher die harmonischen Freiheiten, die anerkannte Tonmeister, wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt u. A. bereits erkämpft haben, nun auch rechtlich begründet dargestellt werden« (ebd.). Ausdrücklich auf die Meister bezieht sich erst die Verteidigungsschrift. Weitzmann diskutiert nun einzelne spektakuläre Stellen aus Werken Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens.

Nochmals rechtfertigt er, warum seine Lehre auf dem – wie er es nennt – Zwölftonsystem basiere (S. [9 f.]). Ein reines Tonsystem könne einer theoretisch idealen, aber nicht einer praktisch realen Musik zugrunde gelegt werden. Durch das gleichschwebend temperierte System, eben das Zwölftonsystem, werde die Musik aber aus ihrem Naturzustand in die Region der Kunst emporgehoben. Ein gebildeter Sänger habe bei dem temperierten Klavier seine jahrelangen Studien gemacht und singe daher »nicht natur-, sondern kunstrein« (S. [10]). Sodann verteidigt Weitzmann seine Aufhebung des allgemeinen Quintenparallelenverbots und hängt der Schrift eine Sammlung »guter« Parallelen an

(»Anthologie klassischer Quintenparallelen« mit Beispielen von Christoph Willibald Gluck, Mozart, Carl Maria von Weber, Beethoven, Robert Schumann, Ferdinand von Hiller und Hauptmann, Taf. 2). Das Verbot gelte nur noch kasuell. Weitzmann notiert Fälle, bei denen man Parallelen meiden solle: bei Akkorden ohne inneren Zusammenhang. Da nach seiner durchaus neuartigen Definition nicht mehr die Zugehörigkeit zu einer diatonischen Skala verbindend wirke, entbehrten nur noch Akkorde ohne gemeinsame Töne oder nur entfernt verwandte Akkorde eines solchen Zusammenhangs. Wie sie selbst in solchen Fällen wohlklingend sein können, wenn man sie nur richtig verbindet, sollen drei eigens von Weitzmann komponierte, mit Quintparallelen gespickte Albumblätter erweisen (»Albumblätter zur Emancipation der Quinten«, Taf. 1).

Kommentar • Aufschlussreich ist, wie Weitzmann auf die konservative Kritik reagiert. Bagge findet, man hätte den Preis dem umsichtigen und in Stimmungsfragen nicht radikal gleichmacherischen Hauptmann auszahlen sollen (Bagge 1860, S. 233). »Die Enharmonik ist das Blech, das Tremolo und die große Trommel der Harmonik« (ebd., S. 243). Weitzmann mit seinem Zwölftonsystem erscheint als proletarischer Krachmacher. Der Disput zeigt, welchen Angriffen das Theoretisieren auf der Grundlage eines Tonsystems ausgesetzt war, das mit gleich weit voneinander entfernten zwölf Stufen in einer Oktave rechnet. Angriffe von der anderen Seite her konnte Weitzmann nicht mehr zur Kenntnis nehmen. Die knapp 70 Jahre später einsetzenden Unterwanderungen des Komponierens mit einem äquidistanten Tonsystem bei von der Naturtonreihe inspirierten Richtungen des mikrotonalen Komponierens greifen wieder auf physikalische Argumente zu, bewerten sie aber neu. Auch andere Fragen wiederholen sich: Es wird erprobt, in welche Konstellation man Kunst zu Natur und Ratio geraten lassen will. Kompositorische Konzepte von Mikrotonalität hatten aber in den Jahrzehnten vor 1900 keine Chance und wurden – wie Weitzmann es tut – in den Bereich von Performanz geschoben. Erst seit weniger als einem Jahrhundert grenzen sie die Brauchbarkeit eines Zwölftonsystems ein, nun nicht nur beim Spiel, sondern auch in der Theorie.

Literatur S. Bagge, Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 1, 1860, 233–235 und [241]–243 [Digitalisat: BSB] • F. P. Graf Laurencin, Gekrönte Preisschrift. Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschnöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: *NZfM* 54, 1861, 4–5, [9]–14, [21]–24, [29]–34, [41]–43, [53]–54 und 61–64 [Digitalisat: HMT Leipzig] • F. J. Kunkel, Kritische Beleuchtung des C. J. Weitzmann'schen Harmoniesystems (gekrönte Preisschrift) und des Schriftchens »Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten«, Ffm. 1863 [Digitalisat: BSB]

Gesine Schröder

Andreas Werckmeister

Harmonologia Musica

Lebensdaten: 1645–1706

Titel: Harmonologia Musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition. Wie man vermittle der Regeln und Anmerkungen bey den General-Baß einen Contrapunctum simplicem mit sonderbahrem Vortheil durch drey Sätze oder Griffe Componiren / und extempore spielen: auch dadurch im Clavier und Composition weiter zu schreiten und zu variiren Gelegenheit nehmen könne: Benest einen Unterricht / wie man einen gedoppelten Contrapunct und mancherley Canones oder Fugas Ligatas, durch sonderbahre Griffe und Vortheile setzen und einrichten möge / aus denen Mathematischen und Musicalischen Gründen aufgesetzt und zum Drucke heraus gegeben Durch Andream Werckmeistern

Erscheinungsort und -jahr: Frankfurt a.M. und Leipzig 1702, Jena 1702

Textart, Umfang, Sprache: Buch, [26], 142 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdrucke: Hildesheim 1979, 2015 • Übersetzung: Andreas Werckmeister's Cribrum Musicum (1700) and Harmonologia Musica (1702). The Original German Treatises with Parallel, Annotated English Translations, übs. von C. Mongoven, Hillsdale 2013, 159–496 • Digitalisat: BSB

Der Halberstädter Organist Andreas Werckmeister verfasste seine *Harmonologia Musica* als »Anleitung«, durch die man ohne die »gewöhnlichen vielen Regeln« zu den »Grundsätzen der *Composition* und Organisten-Kunst gelangen möge« (Vorrede, S. [1]). Den Ausgangspunkt bildet eine (an Johannes Lippius und Wolfgang Caspar Printz anknüpfende) Akkord- und Umkehrungslehre, die nach wie vor »generalbaßbezogen [...] erklärt und verstanden« ist (Benary 1961, S. 27). In ihr sind das überkommene, auf dem »numeralen Ordnungsprinzip« (ebd., S. 28) beruhende Denken (Leonhard Euler, Johannes Kepler, Athanasius Kircher) und die vom Griffbild ausgehende organistische Praxis in singulärer Weise zusammengeführt. Formal ähnelt Werckmeisters Curriculum – von der Zahlenordnung über den Akkord und die Akkordverbindung (*contrapunctus simplex*) bis hin zum figuralen, mehrfachen und imitatorischen Kontrapunkt – jenem der traditionellen Kontrapunktlehre; inhaltlich wurzelt es in der instrumentalen Intavolations- und Diminutionspraxis und spiegelt zugleich den im 17. Jahrhundert vollzogenen Paradigmenwechsel von der Tabulatur zum Generalbass (vgl. §124–127, S. 67f., bes. §126).

Zum Inhalt • Die insgesamt 225 Paragraphen der *Harmonologia Musica* gliedern sich ohne weitere Zwischenüberschriften in zwei Teile und einen Anhang. Der erste Hauptteil »Von den Sätzen« (§1–27) widmet sich dem einzelnen Akkord und dessen Klassifizierung nach der Ordnung der »*numeri harmonici*« (Teiltöne). Unterschieden werden »*Ordinar-Sätze*« (mit den Teiltönen 2-3-4-5 [= $c-g-c^1-e^1$] oder 2-4-5-6 [= $c-c^1-e^1-g^1$], »zerstreute *Ordinar-Sätze*«,

in denen Töne der natürlichen Ordnung ausgelassen sind (z. B. 2-3-5-8 [= $c-g-e^1-c^2$] oder 4-5-8-12 [= $c^1-e^1-c^2-g^2$], »*Extraordinar-Sätze*« mit Terz- oder Quintverdoppelung (z. B. 2-3-5-6 [= $c-g-e^1-g^1$] oder 4-5-10-12 [= $c^1-e^1-e^2-g^2$]) sowie »sonderbare Sätze«, die durch Umkehrung (Generalbass mit Ziffern) oder leiterfremde Töne (Generalbass mit Signaturen) entstehen: »So bald eine Zahl darüber gefunden wird / so ist dieselbe *Nota* nicht mehr die Wurtzel der *harmonia*, es ist nur ein geborgtes und entlehntes *Fundament*« (§9, S. 5).

Der zweite Hauptteil (§28–167) handelt »von den *Progressionen* / wie man von einem Satze zum andern schreitet«. Gemäß dem Leitgedanken, auch komplexere kontrapunktische Satztechniken entspringen der »Einfalt« (Einfachheit) und dem »*contrapuncto simplici*« (§163, S. 89), werden unter dieser Überschrift alle wesentlichen Teilbereiche der zeitgenössischen Kompositionslehre besprochen. Exkurse zur Generalbass- und Musikpraxis wirken gliedernd. In einem ersten Unterabschnitt zum einfachen Akkordsatz (§28–83) diskutiert Werckmeister zunächst die Bewegungsarten und deren Anwendung auf »*Ordinar-Sätze*« (§29–39) sowie den Austausch verschiedener Stimmen eines vierstimmigen Satzes (§40–46). Für erste Versuche in der Improvisation und Composition fordert er die Einstreuung von »*Extraordinar-Sätzen*«, also Sextakkorden, (§47) und die Verwandlung der zuvor als »Griffe« geschilderten Akkorde in »*colores*« (d. h. schwarze Noten) durch Brechung bzw. Diminution: »So kan man bald in der *Composition* zunehmen / und *extempore* ein recht *Præambulum* auff dem Clavier machen lernen« (§48, S. 30). Nach einem kurzen Exkurs zur Teilung der Skala, zu den drei Genera (Diatonik, Chromatik, Enharmonik) und zur harmonischen Zirkelbildung (§50–56) erläutert Werckmeister die Behandlung von »*Extraordinar-Sätzen*« (Sextakkorden). Ein fauxbourdonartiges Beispiel »etlicher *Sexten* hinter einander« (§57, S. 34) leitet über zur Diskussion der »*Relatio non-harmonica*« (eines Querstandes, bei dem die in zwei verschiedenen Stimmen direkt aufeinanderfolgenden Töne eine verminderte oder übermäßige Quarte oder Quinte ergeben, §59–77). Dabei werden selten angesprochene Fragen thematisiert, wie etwa die Unvermeidbarkeit der »*relatio non harmonica*« in (tonalen) Sequenzen und die damit zusammenhängenden Probleme der Akzidenziensetzung (§64) sowie der Gebrauch enharmonisch äquivalenter chromatischer Töne (z. B. *gis* und *as*), u. a. im Rahmen einer realen Quintfallsequenz (§67). Abschließende Instruktionen zur Generalbasspraxis betreffen den Gebrauch von Sextakkorden über unteren Halbtönen (§78f.), die Griffe der rechten Hand bei verschiedenen Bassdiminutionen (§80f.) sowie Fragen des Tonumfangs (§82) und die Vermeidung von Sprüngen der rechten Hand (§83).

Ein zweiter Unterabschnitt behandelt Klauseln und Modi (§84–116 bzw. §145). Der Zusammenhang zwischen Klauseln (§84–89), Kadenzflucht und Ligaturenstil (§90 f.), geregelter Dissonanzenbehandlung (§92–94) und Sequenzen, in denen »die Bindungen die *harmoniam* herauf oder herunter treiben« (§93, S. 52), wird von Werckmeister so klar herausgearbeitet wie von wenigen deutschsprachigen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts. Sodann bespricht er die Modi (§99–116), deren Transpositionen (§106–109), die Möglichkeit, »heutiges Tages wohl mit zween *modis*« (§101, S. 56), nämlich »*Jonicus*« (Dur) und »*Dorius*« (Moll), »mit welchen der *Mixolydius* und *Æolius* die nächste Verwandschaft haben« (§110, S. 59), auszukommen, die modale Klauseldisposition (§111–114) mit Bezug auf Conrad Matthaei und die Behandlung modaler Kirchengesänge (§115 f.). Wiederum folgt ein praxisorientierter Einschub, der sich der Ausführung und Bezifferung des Generalbasses (§117–122) sowie, daran anknüpfend, der Ausbildung und Probe zum »*Director Musicæ*«, Kantor oder Organisten widmet.

Der dritte Unterabschnitt (§146–167) bietet eine knappe Diminutions- und Kontrapunktlehre. Variationen eines Exempels mit »*Ordinar*-Griffen« (§146–163), u. a. mit »Veränderungen im *Bass*« (§162, S. 85) und in den Oberstimmen, konkretisieren frühere Ausführungen (§47 f. und §80 f.). In weiteren Schritten werden dem zuvor variierten Satz u. a. ein vierfacher Kontrapunkt (§164) und ein vierstimmiger Kanon (§166) abgewonnen.

Der dritte Hauptteil (§171–225), eine in sich abgeschlossene Fugenlehre, trägt die Überschrift »Zugabe oder Anhang vom gedoppelten *Contrapunct* und *fugis ligatis*«. Den Ausgangspunkt bilden kanonische Sequenzen (§171–174) auf Grundlage einfacher Melodiemodelle im Hexachordrahmen (§169 f.), die durch das (ggf. zeitversetzte) Hinzutreten von Terz- bzw. Dezimenmixturen zur Vierstimmigkeit ausgebaut werden: »Durch die *Tertien* kan man mehr Stimmen haben« (§172, S. 98). In den »Exempeln / zu den *Fugis ligatis*« (§210 f., S. 131 f.) demonstriert Werckmeister darüber hinaus die imitatorische Verselbstständigung der einzelnen Stimmen bis hin zur thematischen Profilierung der Einsatzfolge durch »einige *Transitus* und *Colores*« (d. h. Durchgänge und Diminutionen, §211, S. 132). Damit gebührt ihm das Verdienst, erstmals ein Verfahren in allen Einzelheiten beschrieben zu haben, das sich bis auf den improvisierten Vokalkontrapunkt (»*contrapunto alla mente*«) des 15. und 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt und zu den grundlegenden Techniken des konzertierenden Kontrapunkts nach 1600 zählt.

Weitere Lehrgegenstände sind die fugierte Behandlung eines Themas (§175–182), die Techniken des doppelten Kontrapunkts in der Praxis (§183–185) sowie gemäß der Lehre

älterer Autoren (genannt werden u. a. Gioseffo Zarlino, Orazio Tigrini und Giovanni Maria Artusi, §186–189), nochmals der Kanon aus einem Thema oder *cantus firmus* (§190 f.), modellbasierte Kanons »auff ein gewisses *Subiectum*«, d. h. zwischen den Kontrapunkten zu einem *cantus firmus* (§192–209), Sequenzen mit »*Syncopen* und *Dissonantien*« (§212–214) und die Rolle der Austerzungstechnik für die Gewinnung neuer Kanons (§215–218).

Kommentar • Im Lichte neuerer Forschungen zum Verhältnis von Improvisation und Komposition in der historischen Musiktheorie lässt sich das Urteil, Werckmeisters »Übergang vom akkordischen Griffspiel des Generalbasses zur *Composition*« sei »primitiv« oder »einfältig« (Benary 1961, S. 28), ebenso wenig aufrechterhalten wie die Einschätzung, seine Lehrschrift verliere sich »in einer fast willkürlich erscheinenden Aneinanderreihung von Bestandteilen einer Kompositionslehre« (ebd.). In Werckmeisters auf Abwechslung und regelmäßige Rückschlüsse gerichtetem Curriculum und seinem Verfahren, aufeinanderfolgende Themenfelder assoziativ zu verketteten, spiegeln sich mündliche Unterrichtsformen, was wertvolle Einblicke in die zeitgenössische Lehrpraxis erlaubt.

Werckmeisters *Harmonologia Musica* hat im 18. Jahrhundert geringere Beachtung erfahren als etwa seine Vorschläge zur Temperatur von Tasteninstrumenten. Die meisten der im deutschsprachigen Raum nach 1700 erschienenen Traktate präsentieren die zukunftsweisenden Momente der *Harmonologia Musica* in modernerer und systematisch ausgereifterer Form, darunter etwa durch die italienische Partimento-Tradition beeinflusste Lehrschriften wie Friedrich Erhardt Niedts *Musicalische Handleitung* (Hamburg 1700–1717) und Johann David Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728).

In jüngerer Zeit wurde Werckmeisters Fugenlehre verschiedentlich als Brückenschlag vom improvisierten Vokalkontrapunkt (»*contrapunto alla mente*«) des 16. Jahrhunderts zum modellbasierten Instrumentalkontrapunkt des 18. Jahrhunderts gewürdigt (siehe u. a. Dodds 2006).

Literatur R. Dammann, Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister, in: AfMw 11, 1954, 206–237 • P. Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Lpz. 1961 • Michael R. Dodds, Columbus's Egg. Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in »*Harmonologia musica*« (1702), in: JSCM 12/1, 2006, <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v12/no1/dodds.html>>

Folker Froebe

Wilhelm von Hirsau

Musica

Lebensdaten: um 1020/30 – 1091

Titel: Musica

Entstehungsort und -zeit: Regensburg, um 1069

Textart, Umfang, Sprache: Traktat [Prosa, teils in Dialogform], XLI Kap., lat.

Quellen/Drucke: Handschriften: D-B, lat. qu. 106 • US-R, ML 92/1100 • A-Wn, Cp v 51 • I-Bc, A 43 • D-Mbs, clm 14965a [nur Kap. IX] • D-Mbs, clm 18914 [nur Kap. XL und XLI] • Editionen: Musica Willelmi, in: GS 2, St. Blasien 1784, 154–182 [Digitalisat: TML] • Musica Willelmi, in: PL 150, Paris 1854, 1147–1178 [Digitalisat: TML] • Willelmi Hirsaugiensis Musica, in: CSM 23, hrsg. von D. Harbinson, [Rom] 1975, 11–75 [Digitalisat: TML] • Übersetzung: Die Musik Wilhelms von Hirsau. Wiederherstellung, Übersetzung und Erklärung seines musiktheoretischen Werkes, übs. und hrsg. von H. Müller, Frankfurt a. M. 1883

Wilhelm von Hirsau galt seinen Zeitgenossen als musikalische Autorität ersten Ranges. Aribon nennt den um 1020/30 in Bayern geborenen, in St. Emmeram in Regensburg sozialisierten und 1069 als Abt nach Hirsau berufenen Klosterreformer und Musiktheoretiker gar in einer Reihe mit Orpheus und Pythagoras. Bernold von Konstanz charakterisiert seinen Mitstreiter in Fragen der Kirchenreform als höchst erfahren in der musikalischen Disziplin, »in musica peritissimus«, und schreibt ihm die Erhellung von Problemen zu, die »antiquis doctoribus incognita«, den alten Gelehrten unbekannt waren (zit. nach *Bernoldi Chronicon*, in: MGH, Scriptores, Bd. 5, S. 451). Zudem vermittelt er ein Bild Wilhelms als Reformler liturgischer Gesangspraxis, der zahlreiche Fehler im Gesang ausgemerzt habe. Da das Kloster Hirsau im Schwarzwald unter Wilhelms Leitung zu einem weit vernetzten Reformzentrum nach dem Vorbild Clunys avancierte, in dem auch die Auswahl und Ordnung liturgischer Gesänge Gegenstand kritischer Neubewertung war, erstaunt Bernolds Charakterisierung des Abtes kaum. Vielmehr scheint seine Formulierung, dass Wilhelm viele Fehler im Gesang nach der musikalischen Wissenschaft korrigiert habe – »multos errores in cantibus deprehensos satis rationabiliter ad artem correxit« (ebd.) –, einen Hinweis darauf zu geben, welche Rolle Musiktheorie im Kontext monastischer Reformen gespielt haben könnte. Die theoretische Disziplin »ars musica« fungierte möglicherweise gleichsam als Autorisierung für die Normierung liturgisch-musikalischer Praxis. Passend erscheint daher, dass sich Wilhelm inhaltlich v. a. an Hermann von Reichenau und der Theorie der sogenannten Reichenauer Schule orientiert hat. Ihr System stellt eine Schnittstelle zwischen den quadrivialen Fragen von Monochord und Tonsystem und der praktischen tonartlichen Beschreibung und Einordnung konkreter Melodien dar, da die Tonarten aus den Intervallspecies und diese aus der Tetrachordordnung des Tonsystems her-

geleitet werden. Die Stringenz dieser Lehre steht in Wilhelms Traktat in einem gewissen Gegensatz zu der teils redundanten, von inhaltlichen Sprüngen geprägten und nur zum Teil dialogförmigen Darstellung, die den Eindruck des Unredigierten vermittelt. Dieser Eindruck deckt sich mit dem Bericht Wolfegers von Prüfening, dass Wilhelms *Musica* bei dessen Berufung zum Abt im Jahre 1069 unvollendet gewesen sei – und dies wohl auch geblieben ist.

Zum Inhalt • Trotz der strukturellen Unklarheiten von Wilhelms Traktat treten die Gegenstände und die Intention seiner Lehre klar in Erscheinung. Die *Musica* behandelt das Tonsystem und seine Tetrachordeinteilung (Kap. II–V), die aufsteigend disponierten Species der Quarte, Quinte und Oktave (Kap. VII–IX), die acht »tropi« genannten Tonarten (Kap. X–XIV und XVI–XXXVII), die modale Doppelfunktion, »biformitas«, des Tons *D* sowie die als »modi vocum« bezeichneten tonartlichen Eigenschaften von Melodien (Kap. XV–XX und XXXVIII), ferner den Komplex der Intervalle, ihrer Proportionen und der Monochordteilung (Kap. XXI–XXV und XXXIX–XLI).

Den schon bei Hermannus Contractus thematisierten Zusammenhang zwischen Tonvorrat, Tetrachorden, Quart-, Quint- und Oktavespecies sowie authentischen und plagalen Tonarten hat Wilhelm in Kapitel XIII in einem Diagramm veranschaulicht, das die Grundprinzipien seiner Lehre zusammenfasst (vgl. Abb. 1 auf der folgenden Seite).

Es zeigt das Tonsystem als Verbindung von vier gleich gebauten Tetrachorden, graves (*A-D*), finales (*D-G*), superiores (*a-d*) und excellentes (*d-g*), in vertikaler Anordnung, hier in Form von vier Säulen. Auf dieser Tetrachordordnung beruht die Anordnung der Tonarten, die »tropica dispositio«. Wilhelm geht davon aus, dass sich die Tonarten aus Tetrachorden und Pentachorden zusammensetzen, die jeweils einer Quart- bzw. Quintspecies entsprechen. Die Bögen über den Tetrachordsäulen verkörpern zwischen den positionsgleichen Tönen der im Ton *D* verbundenen, konjunkten Tetrachorde die Quartspecies, zwischen den positionsgleichen Tönen der disjunkten Tetrachorde (finales und superiores) die Quintspecies. Die erste Quartspecies (*t-s-t* = tonus-semitonus-tonus) erstreckt sich also zwischen *A* und *D*, die zweite (*s-t-t*) zwischen *H* und *E*, die dritte (*t-t-s*) zwischen *C* und *F*, die vierte (mit der ersten identisch: *t-s-t*) zwischen *D* und *G* (Kap. VII). Analog dazu liegt die erste Quintspecies zwischen *D* und *a*, die zweite zwischen *E* und *h* usw. Von jedem Ton der graves, die für Wilhelm den strukturellen Ausgangspunkt des gesamten Systems bilden (Kap. V), führt ein Querspfad zu den weiteren Strukturtönen des jeweiligen Tropus in seiner »natürlichen«, nicht nach authentisch und plagal geschiedenen Gestalt. Auf unterster Ebene ist der protus mit seinen Strukturtönen *A-D-a-d* als Verbindung der ersten

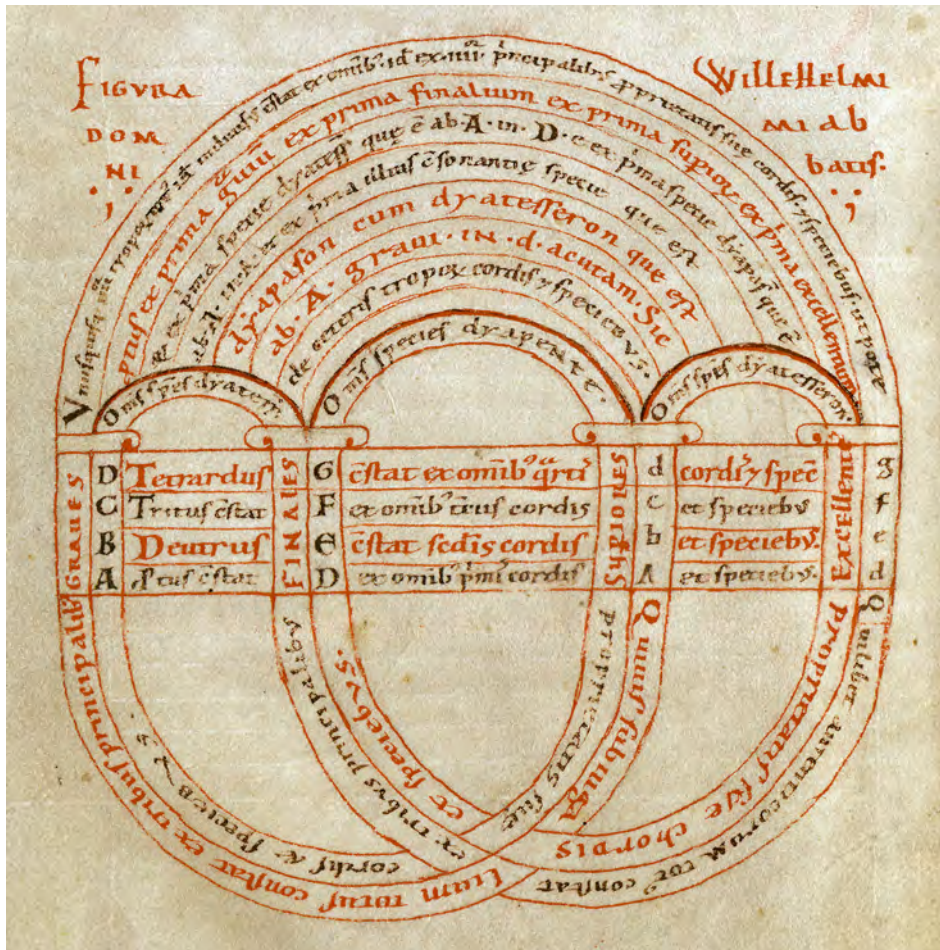


Abb. 1: Wilhelm von Hirsau, Diagramm aus *Musica* zur Darstellung des Zusammenhangs von Tonvorrat, Tetrachorden, Species und Tonarten, D-Bds, Berlin, Lat. Qu. 106, fol. 168v

Töne aller Tetrachorde repräsentiert. Darüber steht analog gebaut der deuterus (*H-E-h-e*) als Verbindung der zweiten Töne der Tetrachorde, der tritus (*C-F-c-f*) als Verbindung der dritten und der tetrardus (*D-G-d-g*) als Verbindung der vierten Töne (Kap. XXVII). Die Verbindung der ersten Tonstufe der graves mit der ersten Tonstufe der superiores ergibt die erste Oktavspecies, die sich aus erster Quart- und erster Quintspecies zusammensetzt (Kap. IX), die zweite, dritte und vierte Oktavspecies werden analog gebildet. Die sieben Oktavspecies sind für Wilhelm also in Quart- und Quinten gegliederte Räume. Daher ergeben sich aus ihnen nicht sieben, sondern acht verschiedene Tonarten (ebd.), da der Raum von *D-d* sowohl als Verbindung von vierter Quart- und Quintspecies (*g-plagal*) als auch von erster Quint- und Quartspecies (*d-authentisch*) aufgefasst werden

kann. Die tonräumliche Unterscheidung der authentischen und plagalen »tropi« führen im Diagramm die beiden Bögen unter den Tetrachorden vor Augen.

Im Anschluss an das abstrakte Tonartverständnis der modalen Oktaven wendet sich Wilhelm – Hermann folgend – der Revision von Guido von Arezzos Konzept der »modi vocum« zu. »Modi vocum« sind charakteristische Eigenschaften von Melodien, anhand derer sich die Tonart ermitteln lässt. Wilhelm nennt sie daher auch »agnitiones troporum«. Wilhelms Erkennungsmuster von protus, deuterus und tritus stimmen mit denen Guidos überein, überziehen diese allerdings mit der Terminologie der Specieslehre. Der protus (*A-D-a-d*) ist am Abstieg um einen Ganzton und am Aufstieg durch die erste Quartspecies erkennbar, der deuterus (*H-E-h-e*) am Abstieg um

einen »ditonus« (große Terz) und dem Aufstieg durch die zweite Quartspecies, der tritus (*C-F-c-f*) am Abstieg durch die dritte Quartspecies. Diese Muster, die im Rahmen des »hexachordum durum« liegen, wiederholen sich auf den quintverwandten Strukturtonen der »tropi«. Für den vierten »modus vocum«, der den tetrardus auf *G* identifiziert, trifft dies bei Guido jedoch nicht zu. Er bildet bei Guido kein Hexachord, sondern das Pentachord *F-G-A-H-C*, dessen Quinttransposition ein *fis* verlangen würde, das im Tonsystem nicht vorkommt, wodurch *G* bei Guido ohne quintverwandten Ton bleibt. Hermann und nach ihm Wilhelm modifizieren daher das Erkennungsmuster zum Aufstieg um einen Ganzton und Abstieg durch die vierte (= erste) Quartspecies. Auch der vierte »modus vocum« liegt damit im transponierbaren Rahmen des »hexachordum durum«, dem Wilhelm später ein eigenes Kapitel zu den »sedes« oder »metae troporum«, den hexachordalen Grenztönen widmet (Kap. XXVIII). Aufgrund dieser Modifikation kann Wilhelm für den »modus vocum« des tetrardus nun zwei Antiphonen als Beispiel geben, eine authentische und eine plagale, und dem Ton *G* das doppelgestaltige *d* zur Seite stellen, das sowohl im protus als auch im tetrardus Strukturton ist. Dass Guido und die Gelehrten vor ihm die Doppelgestalt »biformitas«, dieses Tons nicht erkannt haben, veranlasst Wilhelm zu einer ausgreifenden Traditionskritik. An Boethius kritisiert Wilhelm, dass er seinen achten Modus, den »hypermixolydius«, seinem authentischen Gegenstück über- und nicht unterordnet (Kap. XVI), an der *Musica enchiriadis* (9. Jahrhundert) gerät der Aufbau des Tonsystems aus lauter disjunkten Tetrachorden in die Kritik, der kein oktavidentisches System und keine »biformitas« des *d* ermöglicht (Kap. XVII).

An die Ausführungen zu den »modi vocum« schließt sich eine Intervalllehre an, die ebenfalls den Habitus des Revidierens von traditionellem Wissen zeigt. Ausgehend von Guidos sechs Sukzessivintervallen kommt Wilhelm über die neun Intervalle Berns von Reichenau zum bis dahin größten Bestand von Melodieintervallen (»intervalla«) in der Musiklehre des Mittelalters, der sich aus Einklang, kleinen und großen Sekunden und Terzen, Quarte, Quinte, kleiner und großer Sexte, kleiner Septime und Oktave zusammensetzt (Kap. XXI). An die Melodieintervalle schließt Wilhelm die sechs Mensurintervalle (»consonantiae«) Quarte, Quinte, Oktave, Oktave plus Quarte, Oktave plus Quinte und Doppeloktave an (Kap. XXII), deren Zusammensetzung und Proportionen er knapp erörtert (Kap. XXIII–XXV), bevor Angaben zum Ambitus der Tonarten (Kap. XXVI) zurück in den Bereich der »tropi« und »modi vocum« führen. Diese Ambitusangaben differenzieren die abstrakten modalen Oktaven, da sie sich der konkreten Verhaltensweise von Melodien zuwenden,

welche in Wilhelms Perspektive das theoretische System gleichsam verkörpern, während sie de facto die Grenzen der modalen Oktaven sprengen. Wilhelm nennt für die authentischen Tonarten den Abstieg bis zur Terz und den Aufstieg bis zur Dezime, außer im tetrardus, bei dem die None (*aa*) die Obergrenze des Tonsystems darstellt. Plagale Gesänge steigen dagegen nur bis zur Sexte oder Septime über der Finalis auf und unterschreiten die Finalis um eine Quarte. Die folgenden Kapitel widmen sich nochmals den Haupttönen der »tropi«, den »modi vocum« und dem Hexachord als ihrem Darstellungsrahmen, bevor zwei Kapitel zur Monochordteilung den Traktat beschließen, von denen letzteres in Versform abgefasst ist.

Kommentar • Der Musiktraktat Wilhelms darf als typisches Beispiel einer musiktheoretischen »Kontroverschrift« (Vivell 1919, S. 5) des 11. Jahrhunderts gelten. Wilhelm tritt in seiner *Musica* – in enger, aber kritischer Auseinandersetzung mit der Tradition der »antiqui« (vertreten durch Boethius) und der »moderni« (vertreten durch die *Musica enchiriadis* bzw. Guido) – mit dem Anspruch auf, eine adäquatere Darstellung des Zusammenhangs von Tonsystem und Choral zu präsentieren als die alten Autoritäten. Er legt damit eine traditionskritische Haltung an den Tag, die ihn mit anderen Autoren dieser Zeit wie etwa Johannes Affligemensis oder Aribio verbindet. Aribos kritisch-selbstbewusste Haltung wurde mit dem Aufkommen von Streitschriften und der Erschütterung traditioneller Autoritätskonzepte im Kontext von Kirchenreform und Investiturstreit in Verbindung gebracht (Hirschmann 1999, Sp. 907) – ein Kontext, in dem Wilhelm eine bedeutende Rolle spielte. Wilhelms *Musica* ist freilich kein Reformtext und bietet gegenüber der Lehre Hermanns kaum Neues. Trotzdem begründet die stringente Verbindung zwischen Tonsystem und Gesang, welche die Reichenauer Theorietradition bereitstellt, auch in Wilhelms Version musikalische Normen, die als Basis des Ordens der Praxis dienen können. Zumindest eine Spur von Wilhelms normierendem und rationalisierendem Wirken auf Basis der *ars musica* hat sich in Form eines Tonarfragments (D-Sl, Cod. Theol. et phil. 4° 80) erhalten, das aufgrund seiner schlagenden Übereinstimmungen mit dem Hirsauer Liber ordinarius als »Tonar des Wilhelm von Hirsau« (Traub und Heinzer 2006) gelten darf. Doch auch auf der stärker mathematischen Seite der *ars musica* hat Wilhelm, der auch einen Astronomietraktat verfasst hat, einflussreich gewirkt. Mit einiger Sicherheit ist er der Autor einer neuartigen Orgelpfeifenmensur (Incipit: »Prima ergo«), die dem Hirsauer Abt in sieben von zehn Handschriften zugeschrieben ist. Aribio stellt diesem Text eine alte Mensur Wilhelms (Incipit: »Primam fistulam tante«) zur Seite und betont dabei, dass er sein Wissen über die Mensur von

Wilhelm persönlich empfangen habe. Neben Aribo waren Konrad von Hirsau und Theogerus von Metz nachweislich Schüler Wilhelms. Theogerus' *Musica* (11. Jahrhundert) entwickelt die Theorie seines Lehrers weiter. Die *Musica* Wilhelms wurde also nicht nur relativ stabil überliefert, sondern auch produktiv rezipiert und bildet somit neben dem Tonar, den Pfeifenmensen und den *Constitutiones Hirsauensis* eine Facette der musikalischen Autorität des Reformers.

Literatur C. Vivell, *Frutolfi breviarium de musica et tonarius*, Wien 1919 • K. G. Fellerer, *Untersuchungen zur Musica des Wilhelm von Hirsau*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 1958, Bd. 1, 239–252 • W. Hirschmann, *Art. Aribo*, in: *MGG2P* 1 (1999), 905–908 • C. Meyer, *Die Tonartenlehre im Mittelalter*, in: *GMth* 4, Dst. 2000, 135–215 • A. Traub und F. Heinzer, *Neue Quellen zur Choralreform in Hirsau und der Tonar des Wilhelm von Hirsau*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 41/42, 2006, 247–262

Konstantin Voigt

Nicolaus Wollick

Opus Aureum

Lebensdaten: um 1480 – nach 1541

Titel: *Opus Aureum Musice castigatissimum, de Gregoriana et Figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium e diversis excerptum* (Ein goldenes und gründlich korrigiertes Werk der Musik, welches Choral, Figuralmusik und einfache Mehrstimmigkeit zugunsten aller Liebhaber des Gesangs behandelt, nützlich und nötig, aus den Werken vieler ausgezogen)

Erscheinungsort und -jahr: Köln 1501

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 80 S., lat.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Köln 1501, 1504, 1505 und 1508 • Straßburg 1510 • [Auszüge; unautorisiert] in: G. Reisch, *Margaritha philosophica*, Basel 1508 • *Enchiridion musices*, Paris 1509 [rev. Fassung; Neudrucke: Paris 1512, 1521] • Editionen: *Die Musica gregoriana des Nicolaus Wollick*, hrsg. von K. W. Niemöller, Köln 1955 [Tl. 1 und 2] • *Die Musica figurativa des Melchior Schanppecher*, eingeleitet und hrsg. von K. W. Niemöller Köln 1961 [Tl. 3 und 4] • Übersetzung in: E. Apfel, *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700*, Saarbrücken 1989, 534–539 [dt. Teilübersetzung] • Digitalisat: BSB

Der lothringische Musiker und Chronist Nicolaus Wollick (Wolquier, Volcyr) war ein bedeutender Vertreter der einflussreichen Kölner musiktheoretischen Schule, der auch Melchior Schanppecher, Johannes Cochlaeus, Heinrich Glarean und Bernhard Bogentanz angehörten. Die Kompositionstechniken, denen von den Kölner Musiktheoretikern große Bedeutung beigemessen wurden, entwickelten spätere Theoretiker wie etwa Nicolaus Listenius in der *musica poetica* weiter.

Das *Opus Aureum* (Goldenes Werk) wird üblicherweise ohne Einschränkung Wollick zugeschrieben, obwohl er nur für die ersten beiden Teile, die sich mit dem Choral beschäftigen, verantwortlich ist. Der 3. und der 4. Teil, die Mensuralnotation und die Regeln des Kontrapunkts (sowohl notiert als auch improvisiert) umfassend, wurden von Melchior Schanppecher verfasst. Schanppecher immatrikulierte sich 1496 in Köln, Wollick im Jahr 1498. Trotzdem war Schanppecher vielleicht einer von Wollicks Lehrern. Beide waren wahrscheinlich auch Studenten von Adam Folkmar von Boppard, dem ersten dokumentierten Professor für Musik an der Universität Köln. Ihm ist das *Opus Aureum* auch gewidmet.

Das *Opus Aureum* resultiert aus einer musikpädagogischen Entwicklung in Köln, wobei auf Kosten des spekulativen Ansatzes im Quadrivium auf die *musica practica* zunehmend größerer Wert gelegt wurde. Schanppecher meinte mit dem Begriff »musica practica« nicht die Aufführungspraxis, sondern die praktische Kunst der Komposition. Wie in der Poesie wurde diese sowohl als Kunst des Ausdrucks als auch als technische Fertigkeit verstanden, die man lehren und lernen konnte.

Zum Inhalt • Wollicks Vorwort und Eröffnungskapitel behandeln die biblischen und antiken Mythen über den Ursprung der Musik sowie deren Position innerhalb der Sieben Freien Künste. Adam von Fulda folgend, betont Wollick die Vorherrschaft der Musik unter den Künsten und deren Macht über Menschen und Tiere. Wollicks erste Klassifikation der Musik in »musica harmonica«, »rhythmica« und »metrica«, die auf Cassiodor zurückgeht, stellt die Beziehung zwischen Musik und Text ins Zentrum. Eine weitere Unterteilung in »musica harmonica«, »organica« und »rhythmica«, die von Michael Keinspeck und von Isidor von Sevilla übernommen wird, behandelt die Frage, wie musikalische Klänge produziert werden. Wollick verwendet die aristotelisch-scholastische Theorie der »Vier Ursachen«, um Form, Funktion und Zweck der Musik zu erklären. Er unterteilt Musik in die Kategorien »simplex« (so etwa den Choral) und »mensuralis« und weiterhin in »vera« und »ficta« (wobei Tönhöhen durch Akzidenzien alteriert werden).

Seine praktischen Anleitungen beginnen mit der Guidonischen Hand. Es folgen die Notennamen, das Hexachord, Schlüssel, die Unterscheidung zwischen »hartem« und »weichem« *b* (*h* und *b*) und die Mutation innerhalb des Hexachordsystems. Der Vollständigkeit halber führt er auch die mikrotonalen Intervalle (»comma«, »schisma«, »diesis«, »diaschisma«, »apotome«) nach Boethius an sowie ungewöhnliche Intervalle wie »semidiapason«, »semidiapente« und »tritonus«, obwohl ihm bewusst war, dass diese in der Musik seiner Zeit nicht mehr in Gebrauch waren. Wollick

diskutiert die typische Melodiegestalt von jedem der acht Kirchentöne und gibt jeweils einen bekannten Choral sowie Rezitationsformeln u. a. für die Psalmen als Beleg.

Schanppechers Teile über Kontrapunkt basieren auf Adam von Fulda und Johannes Cochlaeus. So wie Johannes Tinctoris zwischen notierter »res facta« und improvisiertem »contrapunctus« (d. h. »cantare super librum«) unterscheidet, trennt Schanppecher zwischen notierter »compositio« und improvisierter »sortisatio«. Er definierte Erstere als »diversos cantus per discretas concordantias in unum colligere« (Tl. 4, Proemium; »Zusammenstellung verschiedener Melodielinien in ein Ganzes auf Basis von bestimmten Konsonanzen«) und gibt im 3. Teil eine umfangreiche Darstellung von Mensuralnotation. »Sortisatio« definiert er als »cantum nonnullum diversis melodiis improvise ordinare« (Tl. 3; »Ordnung verschiedener Melodielinien durch Improvisation«). Diese Definition ist nah verwandt mit einer Beschreibung in dem anonymen Traktat *Natura delectabilissimum*, der in einem auf 1476 zu datierenden Manuskript überliefert ist (D-Rp, 98 th. 4^o, 355). Schanppecher unterscheidet zwei Arten von improvisiertem Kontrapunkt. Im »contrapunctus coloratus« »cum discantus aliquis sive plures per diversas figuras fundantur, tenore quoque ex diversis notarum speciebus composito« (Tl. 4, Proemium; »werden eine oder mehrere Diskantlinien durch verschiedene Figuren gestaltet, während der Tenor in Noten von verschiedener Länge komponiert wird«). Im »contrapunctus simplex« bewegen sich alle Stimmen im selben Rhythmus wie der Tenor und bilden mit ihm eine Harmonie. Schanppechers Regeln für die Gestaltung von Klängen rund um den Tenor ähneln jenen in der anonymen *Ars discantus* und beinhalten auch das Verbot von Parallelbewegungen perfekter Konsonanzen. Terzen und Sexten (und deren Oktavierungen) werden immer noch als imperfekte Konsonanzen definiert, die nach Auflösung durch eine perfekte Konsonanz wie Einklang, Quinte oder Oktave streben. Als pädagogisches Hilfsmittel zum Unterricht der Harmonielehre im gesamten Tonsystem (*F-ut bis ee*) verwendet Schanppecher das Zehnliniensystem (»scala decemlinealis«), das auch Cochlaeus, Venceslaus Philomathes und Andreas Ornithoparchus benutzen. Die anhaltende Beliebtheit der Cantus-firmus-Technik im Deutschland des frühen 16. Jahrhunderts ist durch Schanppechers Diskussion von »sortisatio« und durch erhaltene Kompositionen evident.

Kommentar • 1501 gab der Kölner Drucker Heinrich Quentell das *Opus Aureum* zweimal heraus und druckte es erneut 1504, 1505 und 1508. Von Johann Prüß aus Straßburg stammt ein Nachdruck aus dem Jahr 1510. Schanppechers Kontrapunktbehandlung wurde außerdem in die vierte Edition von Gregor Reischs *Margarita philosophica* (Basel

1508) integriert. 1509 publizierte Wollick eine revidierte Version des *Opus Aureum* mit dem Titel *Enchiridion* in Paris (Neuausg. 1512, 1521). Sie enthält neue Teile zur Notation und zum Kontrapunkt und ersetzt damit Schanppechers Fassung. (Eine Edition des *Opus Aureum* von 1509, die Niemöller 1956 erwähnt, ist vermutlich eine Fehlzuschreibung.)

Opus Aureum und *Enchiridion* unterscheiden sich in der technischen Herstellung. In ersterem Buch verwendete Quentell für die Choralnotation Holzschnitte und druckte für die Mensuralnotation nur das leere Notensystem. Die Noten mussten von Hand eingefügt werden, wie man in einigen der erhaltenen Exemplare sieht. Im Gegensatz dazu sind bei der Pariser Edition des *Enchiridion* die einstimmigen Beispiele durch Typensatz gedruckt, während die mehrstimmigen Beispiele (in Quadrat- und in Mensuralnotation) mittels Holzschnitten abgedruckt wurden.

Wollicks *Enchiridion* wurde von Franchino Gaffurio (der seinen eigenen Einfluss in Wollicks Ideen erkannte), Marc'Antonio Cavazzoni, Giovanni Spataro und Giovanni del Lago hochgeschätzt.

Literatur W. Kahl, Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, K. 1953 • K. W. Niemöller, Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat, K. 1956 • K.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Wbnd. 1974 • J. A. Owens, Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600, Oxd. 1997 • S. Forscher Weiss, Vandals, Students, or Scholars?, in: Music Education in the Middle Ages and the Renaissance, hrsg. von R. E. Murray, ders. und C. J. Cyrus, Bloomington 2010, 207–246 • R. I. DeFord, Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music, Cambridge 2015

Grantley McDonald

Lodovico Zacconi

Prattica di musica I

Lebensdaten: 1555–1627

Titel: Prattica di musica, utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri, nelle quali si tratta delle Cantilene ordinarie, de Tempi de Prolationi, de Proportioni, de Tuoni, et della convenienza de tutti gli Istrumenti Musicali (Die Ausübung von Musik, dienlich und notwendig sowohl für den Komponisten, um seine Gesänge maßvoll zu komponieren, als auch für den Sänger, um sich zu versichern in allen gesanglichen Sachen. Eingeteilt in vier Bücher, welche den gewöhnlichen Gesang, Tempi, Prolationen, Proportionen, Tonarten und den Gebrauch aller musikalischen Instrumente behandeln)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1592

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 217 fol., ital.

Quelle/Drucke: Neudruck: Venedig ²1596 [Digitalisat: UNT] • Nachdruck: Hildesheim 1982

Bereits aus dem Titel der Schrift geht hervor, dass Zacconi nicht der musica speculativa verpflichtet ist, sondern vielmehr einen praxisbezogenen Ansatz verfolgt. Gleich in Kapitel 2 des I. Buches macht er seinen Lesern klar, dass die »musica risonante« (»klingende Musik«) im Mittelpunkt stehen soll. Die starke aufführungspraktische Ausrichtung seiner Abhandlung erklärt sich nicht zuletzt aus Zacconis eigener Tätigkeit als Sänger, die er in Städten wie Venedig, Graz und München (wo er sich während der Drucklegung aufhielt – die Schrift ist Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmet) ausübte. Wie der langen Liste seiner musikalischen, theologischen, astrologischen und poetischen Schriften, die Zacconi seiner (handschriftlich überlieferten) Autobiographie beilegte, zu entnehmen ist, ging ihm das Schreiben leicht von der Hand. Sein Stil ist allerdings oft weit ausholend und von vielen Wiederholungen gekennzeichnet. Viele der genannten Schriften sind ebenso wie mehrere von Zacconis Kompositionen verschollen.

Zum Inhalt • Zacconi eröffnet seine Schrift mit einer Unterscheidung von »theorica« und »prattica« einerseits sowie »musico« und »cantore« andererseits. Nach einer Diskussion des »beneficio« (»Nutzen«) und der »buoni effetti« (»guten Effekte«) der Musik (I.8 und 9) teilt er die Komponisten in drei Generationen ein: »antichi« (Josquin Desprez, Jean Mouton, Johannes Ockeghem usw.), »vecchi« (Adrian Willaert, Cristóbal de Morales, Cipriano de Rore usw.) und »moderni« (deren Werke seien »le piu fresche, & le piu nuove: delle quale gl'auttori sono ancora vivi« [»die frischesten und die neuesten: von welchen die Autoren noch am Leben sind«]). Nach einer Erklärung der Solmisation und der Guidonischen Hand (Abb. auf fol. 14v) widmet sich Zacconi diversen Notationsfragen. Die Themen reichen von Notenlinien über Schlüssel, Pausen und Notenwerte bis hin zu Mensurzeichen, Kolorierung, Ligaturen und Synkopen. Ab Kapitel 54 lenkt Zacconi die Aufmerksamkeit auf aufführungspraktische Fragen und thematisiert unterschiedliche Schwierigkeiten, wie sie etwa durch melodische Sprünge, Hexachordwechsel, Mensuren, Notenwerte, Textunterlegung usw. entstehen können. Das I. Buch kulminiert ab Kapitel 66 in einer ausführlichen Darstellung von »passaggi« (»Verzierungen«), die ein inhärenter Bestandteil der zeitgenössischen Aufführungspraxis seien. Die Technik des »gorgheggiare« bzw. des »cantar di gorgia« (»trillern«), die vom Sänger eine große Agilität und Schnelligkeit verlangt, wird mit zahlreichen Beispielen erläutert und stellt damit zweifellos einen der wertvollsten Teile der Schrift dar.

Das II. Buch ist mit einer Behandlung von Modus, Tempus und Prolatio den Basisprinzipien der Mensuralnotation gewidmet. Zacconi analysiert in Kapitel 38 notationstechnische Schwierigkeiten in Giovanni Pierluigi da

Palestrinas fünfstimmiger *Missa L'Homme armé*. Diese Analyse hat nicht nur Pietro Cerone, der die Messe im 20. Buch seines *Melopeo y maestro* (Neapel 1613) behandelt, beeinflusst, sondern Zacconis Deutung liegt auch der von Charles Burney erstellten Partitur dieser Messe zugrunde (GB-Lbl, Add. 11581). Das Buch endet mit einer Tabelle, in der alle Mensurzeichen und ihre Interpretation überblicksartig zusammengefasst werden (II.57, fol. 131v).

Im III. Buch behandelt Zacconi Proportionen, die er anhand von diversen, teilweise aus Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) übernommenen Grafiken darstellt. Im Hinblick auf die Aufführungspraxis unterscheidet er Proportionen, die mit einem »tatto equale« oder »inequale« (»gleicher« oder »ungleicher Takt«) gesungen werden sollen (DeFord 1996), ein Thema, bei dem Theoretiker und Aufführende angeblich unterschiedlicher Meinung sind (III.46). Das Buch schließt mit einer »Tavola universale«, in der die unterschiedlichsten Proportionszeichen anhand von Exempla existierender Kompositionen dargestellt werden.

Das IV. Buch hat zwei Schwerpunkte: Einerseits erklärt Zacconi das System der zwölf Modi, wobei er auch dessen Notwendigkeit kritisch hinterfragt (IV.13), andererseits untersucht er ab Kapitel 38 diverse Möglichkeiten, Instrumente zu klassifizieren. Potenzielle Kriterien sind die Art, wie sie gespielt werden, ob und wie sie gestimmt werden müssen, ob sie eine oder mehrere Linien spielen können usw. Am Ende (IV.56) schlägt er eine von Zarlinos *Sopplimenti musicali* (Venedig 1588) nicht korrekt und ohne Quellenangabe übernommene Klassifikation nach Tonumfang vor, die später von Cerone im vorletzten Buch seines *Melopeo y maestro* und von Michael Praetorius im zweiten Teil seines *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619) übernommen wurde.

Kommentar • Die *Prattica di musica* enthält offensichtliche inhaltliche Fehler, die z. T. auf falsche Interpretationen früherer Traktate zurückzuführen sind. Dies gilt bspw. für Zacconis Diskussion der Diesis (I.50 und 51). In einigen Bereichen bewertet er sein System als demjenigen Zarlinos überlegen (z. B. bei den Proportionen). In der Schrift finden sich viele aufführungspraktische Hinweise für Sänger, die sonst in diesem Umfang nirgendwo zu finden sind. Er hat als einer der Ersten versucht, eine Klassifikation von Instrumenten vorzunehmen, und damit einen entscheidenden Einfluss auf spätere Theoretiker ausgeübt.

Literatur Vgl. die Literaturangaben im Artikel zu Zacconis *Prattica di musica II*

Katelijne Schiltz

Lodovico Zacconi

Prattica di musica II

Lebensdaten: 1555–1627

Titel: *Prattica di musica* Seconda Parte, Divisa, e distinta in Quattro Libri, ne quali primieramente si tratta degl'Elementi Musicali; cioè de primi principij come necessarij alla tessitura ò formatione delle Compositioni armoniali. De Contrapunti semplici, & artificiosi da farsi in cartella & alla mente sopra Canti fermi: e poi mostrandosi come si faccino i Contrapunti doppj d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come si contessino più fughe sopra i predetti Canti fermi, & ordischino Cantilene à due, tre, quattro, e più voci (*Prattica di musica*, zweiter Teil, eingeteilt, und unterteilt in vier Bücher, die hauptsächlich von den Elementen der Musik handeln; besser gesagt: über die ersten Grundsätze wie sie erforderlich sind für den Aufbau oder die Formung der harmonischen Compositionen. Über einfache und kunstvolle Kontrapunkte, die man auf dem Blatt und improvisiert über cantus firmi machen kann; und anschließend wird gezeigt, wie man einen doppelten Kontrapunkt mit einem Thema und Folgestimmen machen kann. Schließlich wird gezeigt, wie man mehrere Fugen über die genannten cantus firmi machen kann und wie man Gesänge für zwei, drei, vier und mehr Stimmen organisieren kann)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1622

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 183 S., ital.

Quellen/Drucke: Nachdruck: Hildesheim 1982 • Digitalisat: BSB

Der zweite Teil der *Prattica di musica*, der erst 30 Jahre nach dem ersten erschien, ist wie Zacconis handschriftlich überlieferte *Canoni musicali* (I-PESbenigni, Ms. 559) Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich gewidmet. Die Motivation für die Fortsetzung bestand darin, dass Zacconi, wie er in Kapitel 1 mitteilt, zu oft festgestellt habe, dass Komponisten – Costanzo Porta wird hier namentlich genannt – ihre Geheimnisse lieber mit ins Grab nehmen, als sie zu veröffentlichen. Mit seiner Schrift wolle er »quei volenterosi gioveni« (»jenen bereitwilligen Jungen«) helfen, sich zu »perfetti compositori« (»vollkommenen Komponisten«) zu entwickeln (S. 5).

Zum Inhalt • Im I. Buch werden viele der im ersten Teil behandelten Themen wieder aufgegriffen. Gegen Ende dieses Buchs fügt Zacconi ein Kapitel ein, das von der Forschung besondere Aufmerksamkeit erhalten hat (Haar 1983): In Kapitel 57 versucht er, Kompositionsstile zu charakterisieren, und unterscheidet dabei sieben Kategorien (»arte« [»Kunstherrlichkeit«], »modulatione« [»Melodie«], »diletto« [»Vergnügen«], »tessitura« [»Gefüge«], »contraponto« [»Kontrapunkt«], »inventione« [»Erfindungsreichtum«] und »buona dispositione« [»gute Anordnung«]), die jedoch nicht bei jedem Komponisten gleichermaßen vorhanden seien und von ihm auch nicht genau definiert werden. Er führt diese Kategorien auf ein Gespräch mit Gioseffo Zarlino zurück, das im Jahr 1584 stattgefunden haben soll und bei dem beide Musiker versuchten, den Stil eines

Komponisten anhand dieses Systems zu unterscheiden. Im weiteren Verlauf behandelt Zacconi in drei Büchern den geschriebenen (»in cartella«) und improvisierten Kontrapunkt (»alla mente«). Er betont dabei, dass es für die Studenten wichtig sei, zunächst einmal viel zu lesen und Musik zu spartieren (III.33). Zu diesem Zweck bietet er in Kapitel 35 eine Fülle von Vorlagen an, deren Exempla aus den Traktaten Girolamo Dirutas, Zarlinos, Giovanni Maria Artusis u. a. entnommen worden sind. Doch sei die Praxis – und somit die Improvisation: der »Contrapunto alla mente« – genauso wichtig, und die Schüler sollten lernen, wie man, »senza haver niuna sorte di libro in mano« (III.4; »ohne ein Buch in der Hand zu haben«), Musik machen kann. Grundsätzlich unterscheidet Zacconi zwei Typen von improvisiertem Kontrapunkt (II.6), die auch die Struktur der Schrift bestimmen: denjenigen, der in den Kirchen von mehreren Sängern gleichzeitig und über den Choral in der tiefsten Stimme gemacht wird, und denjenigen, bei dem ein Sänger über einen cantus firmus improvisiert und von anderen Stimmen im Kanon imitiert wird.

Kommentar • Die beiden Teile der *Prattica di musica* bieten interessante Einblicke in Zacconis didaktische Methoden, sparen allerdings nicht mit Kritik an etablierten Herangehensweisen. Mit seiner Kontrapunktlehre weicht er entscheidend von den üblichen Verfahren ab. Die Behandlung der Intervalle sowie der zugelassenen und verbotenen Bewegungen fällt eher knapp aus. Zacconi entscheidet sich vielmehr für einen praxisbezogenen Ansatz, indem er immer vom gleichen cantus firmus ausgeht (z. B. *Salve regina*), auf dessen Basis er immer neue – ästhetisch nicht immer sehr anspruchsvolle – »contrapunti« schreibt, die dem Schüler als Vorlage für eigene Arbeiten dienen können. Es ist davon auszugehen, dass Zacconi, der selber nur wenige Compositionen hinterlassen hat und keine namhaften Schüler hervorbrachte, in seiner *Prattica di musica* die didaktischen Methoden von einer in Venedig tätigen Gruppe von Musikern widerspiegelt (Murray 2010). Insbesondere die Rolle Andrea Gabriellis und Ippolito Baccusis, bei denen Zacconi in die Lehre gegangen ist, hebt er immer wieder hervor (vgl. II.33). Insgesamt ist seine Schrift fest in der musikalischen Wirklichkeit seiner Zeit verankert, was er nicht zuletzt mit einem lebhaften Schreibstil zum Ausdruck bringt.

Literatur F. Vatielli, Un musicista pesarese nel secolo XVI (Ludovico Zacconi), Bologna 1904 • J. Haar, A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism, in: JAMS 36, 1983, 191–209 • F. Cerfeda, Il ms. »Canoni musicali proprii e di diversi autori« di Lodovico Zacconi, 2 Bde., Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona 1989–1990 • R. I. DeFord, Zacconi's Theories of Tactus and Mensuration, in: JM 14, 1996, 151–182 • L. Zacconi, Vita con le cose avvenute al P. Bacc(ell)ie Fra LODOVICO ZACCONI

da Pesaro dell'Ord(ine) Erem(itali) di S. Agostino. 1625, hrsg. und mit einer Einf. von F. Sulpizi, Terni 2005 • B. J. Blackburn, Two Treasure Chests of Canonic Antiquities. The Collections of Hermann Finck and Ludovico Zacconi, in: *Canons and Canonic Techniques 14th–16th Centuries. Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von K. Schiltz und ders., Löwen 2007, 303–338 • R. E. Murray, Zacconi as Teacher. A Pedagogical Style in Words and Deeds, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von dems., S. Forscher Weiss und C. J. Cyrus, Bloomington 2010, 303–323

Katelijne Schiltz

Gioseffo Zarlino

Istitutioni harmoniche

Lebensdaten: 1517–1590

Titel: *Le Istitutioni harmoniche* di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti nella musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere (Unterweisungen in der Harmonie, in denen neben den Aspekten, die zur Musik gehören, viele Stellen von Dichtern, Historikern und Philosophen erklärt werden, wie man beim Lesen deutlich sehen kann)

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1558

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 347 S., ital.

Quelle / Drucke: Neudrucke: Venedig 1561 und 1562 • Venedig 1573 [rev. Neudruck] • Nachdruck [der Ausg. von 1558]: New York 1965 • Übersetzungen: *The Art of Counterpoint. Part Three of ›Le Istitutioni harmoniche‹*, 1558, übs. von G. A. Marco und C. V. Palisca, New Haven 1968 • *On the Modes. Part Four of ›Le Istitutioni harmoniche‹*, 1558, übs. von V. Cohen, hrsg. mit einer Einl. von C. V. Palisca, New Haven 1983 • *Theorie des Tonsystems*. Das erste und zweite Buch der *Istitutioni harmoniche* (1573), aus dem Italienischen übs., mit Anm., Kommentaren und einem Nachw. versehen von M. Fend, Frankfurt a. M. 1989 • Digitalisat: IMSLP

Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* gehören zu den wichtigsten Werken der Musiktheorie. Mit dem Titel, der als »Unterweisungen in der Harmonie« (Letztere im Sinne von Ordnung im Allgemeinen und musikalischer Ordnung im Besonderen) übersetzt werden könnte, nimmt Zarlino auf berühmte Vorbilder wie Quintilians *Institutio oratoria* (1. Jahrhundert), Boethius' *De institutione musica* (um 500) oder auch Pietro Aarons *Libri tres de institutione harmonica* (Bologna 1516) Bezug. In seinem Traktat verbindet Zarlino – wie kaum ein Theoretiker vor ihm – die »musica speculativa« (Buch I und II) mit der »musica practica« (Buch III und IV), die sich gegenseitig befruchten sollen und zusammen eine »scienza« bilden (vgl. I.11). Nur wer diese beiden Bereiche beherrscht und seine rationalen und sensorischen Fähigkeiten gleichermaßen bildet, kann zu einem »musico perfetto« werden.

Neben den *Istitutioni harmoniche*, die er Vincenzo Diedo, dem Patriarchen Venedigs, widmete, verfasste Zarlino auch die *Dimostrazioni harmoniche* (Venedig 1571)

und die *Sopplimenti musicali* (Venedig 1588); beide wurden nach seiner Ernennung zum Kapellmeister am venezianischen Markusdom im Jahr 1565 veröffentlicht. Darüber hinaus ist in verschiedenen Quellen von zwei weiteren Musiktraktaten die Rede, die nicht erhalten sind (Zarlino selbst nennt sie in mehreren Schriften *De re musica* [auch *De utraque musica*] und *Il musico perfetto* [auch *Melopeo*]). Seine nichtmusikalischen Schriften – z. B. über den Ursprung des Kapuzinerordens (1579), über den Todestag Christi (1579), über die Kalenderreform (1580) sowie über die Geduld (am Anfang des 18. Jahrhunderts von Johann Carol Tidau ins Deutsche übersetzt) – wurden 1588/89 gemeinsam mit den musiktheoretischen Traktaten in einer mit *Tutte l'opere* betitelten Gesamtausgabe seiner Werke wieder aufgelegt. Zarlino profiliert sich somit als ein extrem vielseitiger und belesener Humanist, was auch sein umfangreicher »cursus studiorum« zeigt (neben Musik: Griechisch und Hebräisch, Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Logik und Philosophie), über den uns sein erster Biograph Bernardino Baldi in dessen *Vite inedite di matematici italiani* von 1595 informiert.

Zum Inhalt • Die Einteilung in einen spekulativen (Buch I und II) und einen praktischen Teil (Buch III und IV) präzisiert Zarlino in der revidierten Neuauflage von 1573 anhand der aristotelischen Kategorien »forma« und »materia«. Demnach seien die Proportionen, von denen das I. Buch handelt, die Form der Konsonanzen, deren Anwendung auf die Teilung des Monochords das II. Buch darstellt. Der praktische Teil hat eine ähnliche Struktur: Hier gilt es, nach der Materie der Kompositionen (der Kontrapunktlehre) die passende Form (die Modi) zu finden.

In den ersten elf Kapiteln des I. Buches behandelt Zarlino die Musik in ihrem kosmologischen, philosophischen und mathematischen Kontext; thematisiert werden u. a. der Ursprung, Wert und Nutzen der Musik (I.1–4) sowie die Klassifikationen (mit Unterscheidungen zwischen »musica mondana« [kosmische Musik] und »musica humana« [Musik der Seele und des Körpers], »musica piana« [einstimmige (Choral-)Musik] und »canto figurato« [mehrestimmige Musik] sowie »musica speculativa« und »musica practica«, I.5–11). Im weiteren Verlauf stehen die Zahlen und ihre Proportionen im Mittelpunkt. Aus der Feststellung, dass Terzen und Sexten im pythagoreischen System nicht konsonant sind – durch die Verwendung der tetraktys (Vierheit) galten nur die ersten vier Divisionen (Oktave, Quinte, Quarte) einer Saite als konsonant –, entwickelt Zarlino die Theorie des »senario«. Durch die Erweiterung der Divisionen in sechs Segmente kann er nun auch die große Terz (5:4), die kleine Terz (6:5) und die große Sexte (5:3) als Konsonanzen deuten. (Die kleine Sext, 8:5, die nicht in das System passt, erklärt er durch die Zusammen-

setzung von einer Quarte und einer kleinen Terz.) Insgesamt unterscheidet Zarlino ab Kapitel 22 zehn Arten der Proportionen (»multiplex« [vielfach], »superparticulare« [übersteil], »superpartiens« [übermehnteilig] usw.), die er anhand von Diagrammen darstellt.

Das II. Buch ist den Intervallen und unterschiedlichen Stimmungssystemen gewidmet. Doch bevor er in Kapitel 10 seine akustischen Überlegungen anstellt, behandelt Zarlino in mehreren Kapiteln die Musik in der Antike (die »musica antica«, so der Titel von Kapitel 4) und untersucht deren Gesänge, Gesetze und nicht zuletzt deren ethische Wirkung (z. B. wie man sich durch Musik zum Kriegerischen, aber auch zum Frieden geneigt fühlt), die er wiederbeleben will. In Kapitel 12–17 klärt er grundlegende Begriffe bzw. Begriffspaare wie etwa Konsonanz und Dissonanz, Harmonie und Melodie, bevor er dann seine Erklärungen zu den Proportionen auf die Saiten und somit auf die Einteilung des Monochords überträgt. Der Rest des II. Buchs ist der Diskussion unterschiedlicher Stimmungssysteme gewidmet. Dabei zieht Zarlino die an Ptolemäus' Tetrachord-Species angelehnte »diatonico-syntono«-Oktavstimmung vor, da ihre Form naturgemäß auf den harmonischen Zahlen basiert (»che hà il suo essere naturalmente da i numeri harmonici«, II.39), d. h. die Oktavteilung enthält die Konsonanzen, die aus dem »senario« hervorgehen. So bildet er eine Skala, die wie das ptolemäische Tetrachord aus großen Ganztönen (9:8; *c-d*, *f-g* und *a-h*), kleinen Ganztönen (10:9; *d-e* und *g-a*) und Halbtönen (16:15; *e-f* und *h-c*) besteht. Die Tatsache, dass diese Oktaveinteilung nur zwischen C und c möglich ist, veranlasste Zarlino dazu, in den *Dimostrazioni harmoniche* eine neue Zählung der Modi einzuführen (statt D authentisch gilt nun C authentisch als erster Modus), die zwei Jahre später in die revidierte Neuauflage der *Istitutioni harmoniche* übernommen wurde. Dazu nennt Zarlino eine Einschränkung: diese Stimmung sei für Singstimmen kein Problem, doch sie könne nicht für Instrumente verwendet werden, da diese temperiert werden müssen; warum und wie das geschehe, erklärt er in Kapitel 41–42. Diese Theorie wird später von mehreren Theoretikern kritisiert (siehe unten).

Im ersten Buch der »Musica practica« (Buch III der *Istitutioni harmoniche*) entwickelt Zarlino seine Kontrapunktlehre. Die Unterscheidung von perfekten und imperfekten Konsonanzen sowie eine systematische Behandlung aller Intervalle gehen einem ausführlichen Regelwerk voran. Thematisiert werden u. a. die Notwendigkeit eines Soggetto (Thema), das Parallelenverbot, die Bevorzugung von Gegenbewegungen, die Abwechslung von perfekten und imperfekten Konsonanzen und ein sparsamer Einsatz von Dissonanzen; ferner gibt es Anweisungen zum Beginnen und Beenden einer Komposition. Seine Satzlehre

umfasst den zweistimmigen Kontrapunkt (»contrapunto semplice« [einfacher Kontrapunkt] und »contrapunto diminuito« [diminuierter Kontrapunkt]) über einem cantus firmus, den doppelten Kontrapunkt und Techniken wie »fuga« und »imitatione« (vgl. auch Haar 1971), bevor er ab Kapitel 58 in (nur) neun Kapiteln auch das Komponieren für mehr als zwei Stimmen behandelt. Vor allem Kapitel 66 »Alcuni avertimenti intorno le Compositioni, che si fanno à più di Tre voci« (»Einige Ratschläge für Kompositionen, die man mit mehr als drei Stimmen macht«), das mit einer Besprechung von cantus firmus, Fuga, Soggetto cavato (Thema aus den Vokalen eines Textes), mehrchöriger Musik usw. ein ausführliches Kompendium der damaligen kontrapunktischen Techniken bietet, wurde in der revidierten Neuauflage von 1573 erheblich erweitert.

Dieses Buch, wie auch das letzte, enthält eine Fülle von Exempla (Judd 2000). Sie stammen einerseits aus Zarlinos eigenem Œuvre – darunter auch Verweise auf die damals noch nicht veröffentlichten Motetten aus den *Modulationes sex vocum* von 1566 (Schiltz 2008) –, andererseits von Zeitgenossen, wobei insbesondere die führende Rolle seines Lehrers Adrian Willaert ins Auge springt.

Das IV. und letzte Buch ist hauptsächlich der Moduslehre gewidmet. Die Erweiterung von acht auf zwölf Modi durch das Einschließen der Finales auf *c* und *a* geht offensichtlich auf Heinrich Glareans *Dodekachordon* (Basel 1547) zurück, das aber nirgendwo erwähnt wird. (Wie Horn [1995] festgestellt hat, kommt Glareans Name erst in den *Sopplimenti musicali* in Bezug auf dessen Boethius-Edition vor.) Jeder Modus wird in einem eigenen Kapitel beschrieben, dessen Ablauf einem strengen Schema folgt. Zarlino behandelt jeweils technische Aspekte wie die Stimmendisposition, den Ambitus (einschließlich der Teilung der Oktavspezies) und die Kadenzstufen; darüber hinaus geht er auf den Affektcharakter jedes Modus ein und nennt Beispiele aus der Choraltradition und dem mehrstimmigen Repertoire. Auch zu diesem Buch liefert Willaerts Œuvre, nicht zuletzt die Motetten und Madrigale aus der damals noch nicht gedruckten *Musica Nova* (Venedig 1559), reichlich Exempla. Die Forschungen von Judd (2001) haben indes ergeben, dass Zarlinos Buch fünfstimmiger Motetten, das 1549 gedruckt wurde, trotz der modalen Kennzeichnung nach dem neuen System im Tenor-Stimmbuch, einen Zyklus von Kompositionen auf Hoheliedtexte enthält, der – der Zahl der Hoheliedkapitel entsprechend – noch dem System der acht Modi folgt. Die Sammlung *Musici quinque vocum moduli* hat auch deswegen einen klaren Bezug zu Zarlinos theoretischen Ausführungen, weil sie seine Regeln für die Textunterlegung (z. B. Semiminimen und kleinere Notenwerte sollten nur in Ausnahmefällen textiert werden, bei einer punktierten Note sollte auf dem Punkt

keine neue Silbe gesungen werden), wie sie am Ende des IV. Buchs (IV.33) formuliert werden, geradezu idealtypisch illustrieren (Lewis 1985/86).

Die Neuordnung der Modi, die in der revidierten Auflage (1573) der *Istitutioni harmoniche* umgesetzt wird, hat Zarlino in den *Dimostrazioni harmoniche* begründet. Diese Schrift, die in der Forschung bislang deutlich weniger Beachtung gefunden hat, arbeitet – dem Titel des Traktats entsprechend – mit einem demonstrativen Verfahren, wobei jeder der fünf »Ragionamenti« (Erörterungen), aus denen das Buch besteht, aus Definitionen, Postulaten, Axiomen usw. zusammengestellt ist. Hier betreibt Zarlino musikalische Grundlagenforschung, bei der vom Leser umfangreiche Kenntnisse aus den Bereichen der Mathematik, der Philosophie, der Literatur und der Geschichte vorausgesetzt werden. Anders als die *Istitutioni* sind die *Dimostrazioni* in Dialogform verfasst. Das Gespräch soll im Jahr 1562 anlässlich des Besuchs von Herzog Alfonso II. d'Este von Ferrara stattgefunden haben. Das erklärt auch die Anwesenheit von Alfonsos Kapellmeister Francesco Dalla Viola, der neben Willaert, Claudio Merulo und einem nicht näher genannten »Desiderio« aus Pavia an dem Gespräch teilnimmt. Dass die *Dimostrazioni harmoniche* als Parallelprojekt zu den *Istitutioni harmoniche* zu betrachten sind, geht u. a. daraus hervor, dass Zarlino bereits in seinem Traktat von 1558 auf die Schrift hinweist. Es sollte allerdings noch 13 Jahre dauern, bevor sie im Druck erschien.

Kommentar • Zarlino übte mit seinen *Istitutioni harmoniche* bis ins 18. Jahrhundert einen unumstrittenen Einfluss auf das europäische Musikschrifttum aus. Bereits einige Jahre vor seinem Tod fasste Giovanni Maria Artusi dessen Kontrapunktregeln in *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Venedig 1586) zusammen. Auch Orazio Tigrinis *Compendio della musica* (Venedig 1588) ist stark vom Wissen der *Istitutioni* durchdrungen. Darüber hinaus zeigen die Übersetzungen und Bearbeitungen der *Istitutioni harmoniche* – wie etwa die handschriftlich überlieferte *Institution harmonique* (1615; F-Pn, fr. 1361) von Salomon de Caus oder die Schriften Jan Pieterszoon Sweelincks und dessen Schülern – die Wirkung der *Istitutioni* in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland. Noch 1722 vermerkte Jean-Philippe Rameau in seinem *Traité de l'harmonie*, dass die Traktate, die nach Zarlino geschrieben wurden, nichts als »de tres-foibles Copies« (sehr schwache Kopien) seien.

Doch seine Theorien stießen auch auf Kritik. Nicht zuletzt seine Äußerungen zum Stimmungssystem wurden von mehreren Seiten infrage gestellt. So zeigte der Mathematiker Giovanni Battista Benedetti in zwei Briefen an Cipriano de Rore aus dem Jahr 1563 (die später im *Diversarum speculationum mathematicarum & physicorum liber*, Turin 1585, veröffentlicht wurden) anhand von mathematischen

Berechnungen, dass Sänger, die die Intervalle nach dem System des »diatonico-syntono« intonieren, sich allmählich immer weiter von der Anfangsintonation entfernen. Der Disput mit Vincenzo Galilei, der bei Zarlino in den frühen 1560er-Jahren in die Lehre gegangen war, geht in eine ähnliche Richtung. Auch Galilei versucht in seinem *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581) und im *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (Florenz 1589) darzulegen, dass der »senario« und die einfachen Proportionen nicht sakrosankt sind, eine Kritik, die von Marin Mersenne in *La verité des sciences* (Paris 1625) wieder aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.

Literatur R. Monterosso, L'estetica di Gioseffo Zarlino, in: Chigiana 24 (Neue Reihe 4), 1967, 13–28 • R. Crocker, Perché Zarlino diede una nuova numerazione ai modi?, in: RIDM 3, 1968, 48–58 • J. Haar, Zarlino's Definition of Fugue and Imitation, in: JAMS 24, 1971, 226–254 • M. S. Lewis, Zarlino's Theories of Text Underlay as Illustrated in His Motet Book of 1549, in: Notes 42, 1985/86, 239–267 • D. Harrán, Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century, [Rom] 1986 • Ders., Sulla genesi della famosa disputa fra Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei. Un nuovo profilo, in: NRMI 21, 1987, 467–475 • M. Fend, Zarlino's Versuch einer Axiomatisierung der Musiktheorie in den »Dimostrazioni harmoniche« (1571), in: Mth 4, 1989, 113–126 • P. Sanvito, Le sperimentazioni nelle scienze quadriviali di alcuni epistolari Zarlinoiani inediti, in: Studi musicali 19, 1990, 305–318 • J. E. Kelleher, Zarlino's »Dimostrazione Harmoniche« and Demonstrative Methodologies in the Sixteenth Century, Diss. Columbia Univ. 1993 • W. Horn, »Est modus in rebus ...«. Gioseffo Zarlino's Musiktheorie und Kompositionslehre und das »Tonarten«-Problem in der Musikwissenschaft, HabSchr. Hochschule für Musik und Theater Hannover 1995 • S. Dado, »Siccome lo disse Zarlino«. La Renaissance dans l'historiographie musicale du Settecento, in: La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle, hrsg. von P. Vendrix, P. 2000, 59–94 • C. C. Judd, Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes, Cambridge 2000 • Dies., A Newly Recovered Eight-Mode Motet Cycle from the 1540s. Zarlino's »Song of Songs Motets«, in: Music Theory and Analysis 1450–1650. Kgr.Ber. Louvain-la-Neuve 1999, hrsg. von A.-E. Ceulemans und B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve 2001, 229–270 • K. Schiltz, Exempla docent? Von Zarlino's »Istitutioni harmoniche« (1558) zu den »Modulationes sex vocum« (1566), in: Musik in Bayern 73, 2008, 181–194 • T. R. McKinney, Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The »Musica Nova« Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino, Farnham 2010

Katelijne Schiltz

Lawrence M. Zbikowski

Conceptualizing Music

Lebensdaten: geb. 1956

Titel: Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis

Erscheinungsort und -jahr: Oxford 2002

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XVI, 360 S., engl.

Conceptualizing Music steht repräsentativ für eine kognitive Wende in der englisch-amerikanischen Musiktheorie am Beginn des 21. Jahrhunderts. Das Buch untersucht und reformuliert zentrale Themenfelder traditioneller Musiktheorie aus kognitionstheoretischer Perspektive: motivische und syntaktische Strukturen, musikalische Theoriebildung in elementaren kognitiven Operationen und systematische Formvorstellungen, das Verhältnis von Musik und Sprache sowie den Zusammenhang von kulturellem Wissen und musikalischer Ontologie. Durch die Breite und Kanonizität des diskutierten Repertoires (vom Kinderlied über loci classici der Musikanalyse bis zum Jazz) erhebt es einen Anspruch auf musiktheoretische Neuorientierung, den das Buch dank seiner nachhaltigen Rezeption einlösen konnte.

Zum Inhalt • Zbikowski stellt eröffnend klar, dass sich sein Ansatz nicht in die Music-Cognition-Forschung musikpsychologischer Prägung einordnet, sondern versucht, mit kognitionswissenschaftlichen Mitteln zu rekonzeptualisieren »what it means to theorize about music« (S. XI). Dafür greift er auf kognitionslinguistische, -psychologische und -philosophische Forschung von Eleanor Rosch, Ronald Langacker, Gilles Fauconnier, George Lakoff, Mark Johnson und Mark Turner zurück. Der gesamte Ansatz folgt der Annahme, »that musical understanding relies not on specialized capacities unique to the processing of patterned sound but on the specialized use of general capacities that humans use to structure their understanding of the everyday world« (S. VII). Der erste Teil des Buches beschreibt drei kognitive Grundfähigkeiten – Kategorisierung, Cross-Domain-Mapping und konzeptuelle Modelle. Anhand des Eröffnungsmotivs aus Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie wird erläutert, dass beim Verstehen eines musikalischen Hauptmotives taxonomische Prozesse angewendet werden, die, wie in der Sprache, dem »efficiency principle« und dem »informativeness principle« folgen, d. h. es werden »basic level categories« gebildet, die auf einer mittleren Ebene die kleinste als Ganzheit wiedererkennbare Einheit umfassen und zugleich ein bereits komplexes, zusammengesetztes Gebilde sind (S. 31–49). Auch der Motivbegriff Arnold Schönbergs kann am Beispiel der *Tristan*-Einleitung als musikalische Kategorie rekonzeptualisiert werden, deren Kohärenz durch einen »prototype effect« garantiert wird: Sowohl die geteilten Merkmale als auch die Varianten stiften die Binnenstruktur der Kategorie ab (S. 51–58). Konzeptuelle Modelle wiederum sind Verknüpfungen, um die herum Kategorien organisiert sind, z. B. die Übersetzung von temporalen Ereignissen in räumliche Relationen, wie sie für die Konstruktion und das Spiel von Instrumenten notwendig sind (gezeigt wird dies an Jeanne Bambergers Untersuchungen mit Kindern). Diese Übersetzungen wären nicht ohne metaphorisches Denken möglich, das kogni-

tionstheoretisch als Cross-Domain-Mapping beschrieben wird. Danach beruht begriffliches Denken insgesamt auf metaphorischen Konzepten (»conceptual metaphors«) und wird durch diese strukturiert. Zum Beispiel lässt sich die kulturell geprägte Vorstellung von »Tonhöhen«, nach der sich Töne »aufwärts« und »abwärts« bewegen, auf eine im Hintergrund wirkende, konzeptuelle Metapher wie »Tonhöhenverhältnisse sind Verhältnisse im vertikalen Raum« zurückführen. Lakoff und Johnson folgend wird der konzeptuelle Status durch Majuskeln markiert: »PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN VERTICAL SPACE« (S. 66). Mit diesem Instrumentarium diskutiert Zbikowski die kognitive Struktur von Musiktheorien vor einem breiten Horizont, der von Pythagoras' Proportionen bis zu Jean-Philippe Rameaus »basse fondamentale« und Heinrich Schenkers »Ursatz« reicht. Der zweite Teil des Buches setzt diese Diskussion zunächst für die Bereiche Syntax und kompositorische Strategie fort (Fokus Mozart und Beethoven), anschließend für die ontologische Fragestellung, ob sich ein Musikstück weniger als Text oder vielmehr als kognitive Kategorie konstituiert (Fokus George und Ira Gershwins *I Got Rhythm*, S. 204 f. und Morton Dixons und Ray Hendersons *Bye Bye Blackbird*, S. 229 f.), für das Zusammengehen von Wort und Musik zum Lied (Fokus romantisches Klavierlied) und schließlich für die ideengeschichtliche Frage, wie abendländische Hierarchiemodelle musikalische Tonalitäts- und Formvorstellungen steuern.

Kommentar • Mit dem kognitionswissenschaftlichen Ansatz nimmt Zbikowski eine Metaperspektive ein, mit der er sich als ein Beobachter zweiter bzw. dritter Ordnung neben die gesamte Musiktheoriegeschichte stellt und zugleich – als Protagonist der Disziplin – mitten in sie hinein. Er tut dies mit einer Konsequenz, Weitsichtigkeit und Sensibilität, die für die Entwicklung der universitären Musiktheorie englisch-amerikanischer Tradition eine neue Qualität darstellt. Das Projekt einer Neubegründung von Musiktheorie durch disziplinenübergreifende Konzepte ist keineswegs neu, man denke an die Versuche der Semiotik und der Informationstheorie, universelle Wissenschaftstheorien zu schaffen. Die Ausrichtung von *Conceptualizing Music* allerdings ist unübersehbar: Musik und Musiktheorie werden in die Koordinaten kognitionswissenschaftlicher Konzepte hineingeholt, nicht umgekehrt. Das Kognitionsparadigma wird genutzt, um Theoriebildung in und über Musik auf eine Grundlage zu stellen, die nicht nur Musik, sondern alle kognitiven Operationen, Prozesse und Konstrukte trägt, zu denen Menschen fähig sind. Musiktheorie, die, nach Zbikowski, in ihrer traditionellen Form »was built on quicksand« (Zbikowski 2011, S. 226), soll in einen Theorierahmen gesetzt werden, der auch außerhalb von Musik Gültigkeit hat. Auch wenn *Conceptualizing Music* dieses

Ziel zweifellos erreicht, erscheint der Paradigmenwechsel zur Kognition wegen seines metatheoretischen Charakters für musikspezifische Fragen nur begrenzt anschlussfähig. Da sich musikalische Konzeptualisierung in ihren Grundstrukturen nicht von alltäglichen Konzeptualisierungen unterscheidet, bleibt sowohl die ästhetische als auch die semiotische Differenz von künstlerischen Denk- und Ausdruckformen außerhalb des kognitionswissenschaftlichen Blickfeldes. Doch eine kognitionswissenschaftliche Musiktheorie muss keine epistemologische Einbahnstraße sein. In der Zbikowski-Rezeption wurde besonders am Aspekt des Zusammenhangs von Musik und Metapher deutlich, dass durch Hinzuziehen ästhetisch, rhetorisch und semiotisch sensibler Theorien die Defizite einer monotheoretischen Ausrichtung kompensiert werden können (vgl. Spitzer 2004 und Thorau 2012).

Literatur M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004 • L. M. Zbikowski, *Music Theory, Music History, and Quick-sand*, in: MTS 33/2, 2011, 226–228 • C. Thorau, *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hdh. 2012

Christian Thorau

Bernhard Ziehn

Harmonie- und Modulationslehre

Lebensdaten: 1845–1912

Titel: Harmonie- und Modulationslehre

Erscheinungsort und -jahr: Berlin 1887

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 164 S., dt.

Quellen / Drucke: Übersetzung: *Manual of Harmony, Theoretical and Practical*, Milwaukee 1907

Bernhard Ziehns *Harmonie- und Modulationslehre*, noch mehr aber deren stark veränderte amerikanische Fassung, das *Manual of Harmony*, hatten in den Jahrzehnten um 1900 größere Verbreitung gefunden. Dennoch wurde die deutsche Ausgabe spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im musiktheoretischen Diskurs und von Tonsatzlehrern kaum mehr beachtet. Mag eine komplexe Kasuistik den pädagogischen Erfolg von Ziehns Entwürfen behindert haben, so spielte eine entscheidendere Rolle sicher die Tatsache, dass er sich mit seinen Erfindungen komplexer Regeln für den Gebrauch von Nonenakkorden an einem Punkt abarbeitete, der für kompositorische Unternehmungen seiner Zeit uninteressant geworden war. Ziehn, 1845 in Erfurt geboren, emigrierte nach Chicago, verdiente mit privatem Klavier- und Theorieunterricht sein Geld und genoss einen ausgezeichneten Ruf. Seine Theorie, insbesondere die Lehre von der symmetrischen Umkehrung, der zufolge sowohl Akkorde als auch Melodien konsequent intervallgetreu an einer horizontalen Achse gespiegelt

werden und die derart harmonische Erscheinungen weit außerhalb eines konventionellen Tonartverständnisses entstehen lässt, wollte er als praktische Kompositionslehre verstanden wissen. Er verehrte Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert und war ein wortreicher Verteidiger der Neudeutschen Schule, wie nicht zuletzt aus zahlreichen Musikbeispielen seines Lehrbuchs zu ersehen ist. Weniger dessen Inhalt als Ziehns Attacken gegen Hugo Riemann haben ihm einen Platz in der Geschichte der Musiktheorie verschafft.

Zum Inhalt • »Die Technik ist das wachsende Eigentum aller Künstler seit dem Dasein der Kunst: sie ist zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das was durch die Technik darzustellen ist, ist allerdings nicht zu erlernen.« Richard Wagners freie Goethe-Paraphrase zielt das Deckblatt der *Harmonie- und Modulationslehre* Bernhard Ziehns. Er hält Technik prinzipiell für erlernbar, aber man dürfe sich nicht auf dem Angeeigneten ausruhen, sie sei vielmehr etwas stetig Wachsendes. Damit nimmt Ziehn das vorweg, woran ihm besonders liegt: die Aufnahme neuzeitlicher Erscheinungen in eine Harmonielehre. Bereits mit der Wahl der Thematik für sein 1. Kapitel setzt er sich von der Behandlung des Gegenstandes durch andere zeitgenössische Autoren ab. Dass nämlich die Skala als Ausgangspunkt einer Harmonielehre inszeniert wird, ist durchaus unüblich und weist auf eine längst für obsolet gehaltene, noch mit dem Generalbasszeitalter verbundene Lehrtradition zurück. Des Weiteren spielt die Auseinandersetzung mit Themen wie Chromatik und Enharmonik in der Schrift eine überragende Rolle. Mit diesen Aspekten der Harmonik seiner Zeit gelingt es Ziehn, den zweiten Schwerpunkt des Lehrwerks, die Modulation, auf neuartige Weise einzuführen. Seine Lehre übertrifft die seiner Kollegen um Längen mit der Anzahl und der systematischen Anlage seiner Notenbeispiele. In dem Kapitel »Harmonisierung einer dreistufigen Melodie« bietet der Autor nicht weniger als 72 Lösungen für die gleichen drei Tonstufen an. Aber nicht nur die Beispiele von eigener Hand, auch die Literaturbeispiele sind ungewöhnlich zahlreich und – als Beispiele in einer Harmonielehre – nicht selten neuartig. Die Bandbreite reicht vom Klavierstück über die Sinfonie bis hin zur Oper. Vor allem mit Beispielen aus letzterem Genre betritt Ziehn ein für deutschsprachige Harmonielehren unübliches Terrain. Auch greift er neben Komponisten vergangener Generationen auf Werke seiner Zeitgenossen zurück, was der kompositionspädagogischen Intention des Buches zugutekommt. Von Bach bis Wagner, von Beethoven bis Verdi findet man neben den Fixsternen auch heute weniger bekannte Komponisten wie Robert Franz oder Friedrich Kiel.

Die analytischen Chiffren, mit denen die Notenbeispiele unterlegt sind, geben zu erkennen, dass Ziehn, als ein vehementer Kritiker Riemanns, bei aller ausgestellten musikalischen Fortschrittsliebe doch weiterhin Stufenbezeichnungen bevorzugt. Extravagant ist, dass Ziehn den Nonenakkorden und ihren Verwendungszwecken einige Kapitel widmet und in diesem Zusammenhang von den »gebräuchlichsten Nonenakkorden« spricht, als welche er die auf der »Dominante, Wechseldominante und Unterdominante« anführt (S. 91). Sämtliche Umkehrungen will er als brauchbares harmonisches Material verstanden wissen. Mit dem Kapitel »Eine ausgewählte Sammlung von Quinten-Parallelen« nimmt Ziehn schließlich auf aktuelle Diskussionen Bezug. »Auch ein Verbot der *Quinten-Parallelen* lässt sich jetzt weniger begründen als je: der Ausnahmen sind gar zu viele geworden. Für Quintenjäger bilden die unübertrefflichen Etuden op. 45 und 47 (auch op. 46) von *Heller* – eine wahre Bonanza« (S. 155). Schon die Fassung von 1887 enthält Ziehns Idee der intervallgetreuen Umkehrung von Melodien, welche im *Manual* fehlt und in die erst in seinem Todesjahr 1912 erschienenen zweisprachigen *Canonical Studies / Canonischen Studien* (Milwaukee und Berlin) ausgelagert wurde: »Der Verfasser des Buches nennt das durch ihn erweiterte Contrarium reversum, welches er in dem vorliegenden Buche bisweilen anwendet – die *symmetrische Umkehrung*. Sie bringt melodisch und accordisch die Intervalle in entgegengesetzter Anordnung und zwar in gleichweitem Abstand entweder von *d* oder von *as*« (S. 158). Moderne Erweiterungen der Klanglichkeit werden über diatonisch entfernte Gemische erreicht. Ziehn kann so Beschreibungsmodi für Akkorde einsetzen, die bis dahin nicht erklärbar waren. In einer Art harmonischer Landgewinnung werden durch die Anwendung der symmetrischen Umkehrung zwei Tonräume miteinander verbunden.

Doch ging Ziehn in der amerikanischen Fassung von 1907 mit popularisierenden Tendenzen über die 30 Jahre früher entstandene Schrift hinaus. Er bildet zwei pentatonische Skalen ab, die er als »schottische Skalen« in Dur und in Moll bezeichnet und für die das zusätzliche Kapitel »The Scottish Scale« (*Manual*, S. 87) entsprechende Beispiele bietet. Den Abschluss der jüngeren Ausgabe bildet ein der

Harmonisierung von Chorälen und Volksliedern gewidmetes Kapitel. Ziehn greift auf lutherische Choräle zurück (»Wachet auf, ruft uns die Stimme«, »Schmücke dich, o liebe Seele«, »Valet will ich dir geben«), um sie mit der Ballade »Fair Helen of Kirkconnel« und anderem zu ergänzen. Als Musterkompositionen für den Männerchorgesang bietet er gewagte, offenbar eigene Sätze zu Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach und Adrian Willaert an.

Kommentar • »Keine andere Harmonielehre der Zeit« verbindet für Ludwig Holtmeier »die moderne Systematik mit Elementen der Generalbaßtradition und einer vergleichbaren Anzahl an Literaturbeispielen: Diese sind es, die dem Ziehnschen ›Systemzwang‹ Grenzen setzen« (Holtmeier 2007, Sp. 1468). Ziehns Unternehmungen zur Emanzipation von Nonenakkorden fanden kein Pendant in der kompositorischen Praxis, doch stößt seine Idee der symmetrischen Umkehrung in der gegenwärtigen Rezeption auf ein erneutes Interesse. Dieses melodisches und harmonisches Denken verbindende Verfahren entwickelte Ziehn für den Klavierunterricht. Von der Haptik des Spiels auf einem Instrument gespeist, das Physiologische mit einem einförmigen Prinzip der Tonhöhenanordnung konfrontiert, wirkt diese musikalische Spekulation wie ein Vorläufer aktueller Experimente. Ziehn unterrichtete in Amerika die Fächerkombination Mathematik und Musik, und es erscheint daher passend, dass Fragestellungen, denen er sich gewidmet hatte, heute von der Neo Riemannian Theory aufgegriffen werden. Doch Ziehns Verfahren der Gewinnung von Akkorden und Melodien mittels intervallgetreuer Umkehrung tritt, nunmehr für Tonvorräte mit fixierten Oktavlagen, auch im Jazz auf, dort nicht für Zwecke der Analyse, sondern als Grundlage des Improvisierens.

Literatur F. Busoni, Die ›Gotiker‹ von Chicago, in: Signale für die musikalische Welt 68, 1910, 163–165 [Wiederabdruck in: ders., Wesen und Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken, Bln. 1922, 132–136] • H. J. Moser, Bernhard Ziehn, der deutsch-amerikanische Musiktheoretiker, Bayreuth 1950 • L. Holtmeier, Art. Ziehn, Bernhard, in: MGG2P 17 (2007), 1467–1469

Peter Tiefengraber / Gesine Schröder

Anhang

Autorinnen und Autoren

Aerts, Hans
 Baumgartner, Andreas
 Berkold, Christian
 Bitzan, Wendelin
 Bobrik, Olesya
 Boenke, Patrick
 Böggermann, Markus
 Clark, Suzannah
 Dean, Jeffrey
 Decroupet, Pascal
 Dederer, Anja
 Desmond, Karen
 Diergarten, Felix
 Ebeling, Martin
 Elvers, Paul
 Faßhauer, Tobias
 Felbick, Lutz
 Froebe, Folker
 Gammert, Jonathan
 Gerlich, Thomas
 Gollin, Edward
 Groote, Inga Mai
 Guillotel-Nothmann, Christophe
 Hakobian, Levon
 Hamilton, Elina G.
 Heilgendorff, Simone
 Helbing, Volker
 Hentschel, Frank
 Herissone, Rebecca
 Herlinger, Jan
 Hertel, Carola
 Hicks, Andrew
 Hinrichsen, Hans-Joachim
 Holme, Thomas
 Holtmeier, Ludwig
 Holzer, Irene
 Horn, Wolfgang
 Hust, Christoph
 Jacob, Andreas
 Jeßulat, Ariane
 Kaiser-el-Safti, Margret
 Kaufmann, Michaela
 Keym, Stefan
 Klaper, Michael
 Kreyszig, Walter Kurt
 Lebedew, Sergei Nikolajewitsch
 Lerch, Irmgard
 Loewen, Peter
 London, Justin

Lyshow, Grigorij Iwanowitsch
 Maier, Franz Michael
 Maloy, Rebecca
 McCarthy, T. J. H.
 McDonald, Grantley
 Mead, Andrew
 Meëus, Nicolas
 Meidhof, Nathalie
 Mengozzi, Stefano
 Meyer, Andreas
 Moths, Angelika
 Murphy, Scott
 Neuwirth, Markus
 Noll, Thomas
 Peles, Stephen
 Petersen, Birger
 Petersen, Peter
 Planchart, Alejandro Enrique
 Plotnikova, Natalia
 Polth, Michael
 Popović, Tihomir
 Rathert, Wolfgang
 Recknagel, Marion
 Reichert, Jonas
 Restani, Donatella
 Rieger, Matthias
 Rohringer, Stefan
 Rose, Stephen
 Sachs, Klaus-Jürgen
 Schaper, Christian
 Scheideler, Ullrich
 Schiltz, Katelijne
 Schmidt, Matthias
 Schmidt, Thomas
 Schröder, Gesine
 Schwab-Felisch, Oliver
 Šedivý, Dominik
 Shkapa, Ekaterina
 Siebert, Jo Wilhelm
 Sprau, Kilian
 Sprick, Jan Philipp
 Spurný, Lubomír
 Stoecker, Philip
 Stover, Chris
 Street, Alan
 Thorau, Christian
 Tiefengraber, Peter
 Tölle, Christian
 Tschiedl, Tobias
 Uribe, Patrick Wood
 Vande Moortele, Steven
 Vikárius, László
 Vlhová-Wörner, Hana
 Voigt, Konstantin
 Wald-Fuhrmann, Melanie
 Wiener, Oliver
 Witkowska-Zaremba, Elżbieta
 Wörner, Felix
 Yudkin, Jeremy

Übersetzerinnen und Übersetzer

David, Aleksandra (Polnisch)
 Geertinger, Axel (Dänisch)
 Gero, Olga (Russisch)
 Guillotel-Nothmann, Christophe
 (Französisch)
 Kaufmann, Michaela (Italienisch)
 Müller, Michael (Englisch)
 Ushakova, Lilia (Russisch)
 Vlhová-Wörner, Hana (Tschechisch)
 Wörner, Felix (Englisch)

Verzeichnis der besprochenen Schriften

- Abhandlung von der Fuge* (Friedrich Wilhelm Marburg; Berlin 1753 und 1754) 308–310
- Anleitung zum General-Bass* (Emanuel Aloys Förster; Wien und Leipzig 1805) 148–150
- Anleitung zur Zwölftonkomposition* (Hanns Jelinek; Wien, Zürich und London 1952 und 1958) 237 f.
- L'antica musica* (Nicola Vicentino; Rom 1555) 498–501
- Anweisung zur Composition* (Johann Georg Albrechtsberger; Leipzig 1790) 14–16
- Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonie* (Henri Pousseur; Darmstadt 1987) 373–375
- Ars cantus mensurabilis* (Franco von Köln; vermutlich Paris, um 1280) 153–156
- Ars nova* (Philippe de Vitry; Paris, vermutlich in den 1320er-Jahren) 501–504
- De arte canendi* (Sebald Heyden; Nürnberg 1540) 211–213
- L'arte del contraponto* (Giovanni Maria Artusi; Venedig 1598) 32–35
- Arte pratica di contrappunto* (Giuseppe Paolucci; Venedig 1765–1772) 362 f.
- Audacious Euphony* (Richard Cohn; New York 2012) 96–99
- Auprès et au loin* (Pierre Boulez; erschienen in: Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault 2/3, 1954, 7–24) 66–68
- [*Der Bau der musikalischen Sprache*] *Строение музыкальной речи* (Boleslaw Leopoldowitsch Jaworski; Moskau 1908–[1910/11]) 234–236
- Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* (Wilhelm Maler; München 1957 [Erstausgabe: *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig 1931]) 304–306
- Berkeley-Traktat-Sammlung* (Goscalcus; Paris [?] 1378) 174–176
- [*Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*] *Подвижной контрпункт строгого письма* (Sergei Iwanowitsch Tanejew; Leipzig 1909) 484–487
- La Calliopea legale* (John Hothby; Lucca, um 1470–1480) 221–223
- Classical Form* (William E. Caplin; New York 1998) 79–81
- Compendio della musica* (Orazio Tigrini; Venedig 1588) 490 f.
- Compendio del Trattato de' generi e de' modi della Musica* (Giovanni Battista Doni; Rom 1635) 119–122
- Compendium musicae* (Wolfgang Caspar Printz; Dresden 1689) 382 f.
- Compendium musices* (Adrianus Petit Coclico; Nürnberg 1552) 94–96
- Composition with Pitch-Classes* (Robert D. Morris; New Haven 1987) 342–344
- Conceptualizing Music* (Lawrence M. Zbikowski; Oxford 2002) 526–528
- Contrapunct* (Heinrich Bellermann; Berlin 1862) 49–51
- Cours complet d'harmonie et de composition* (Jérôme-Joseph de Momigny; Paris 1803 und 1805) 338–341
- Cours de composition musicale* (Vincent d'Indy; Paris 1903–1950) 224–227
- Cours de contre-point et de fugue* (Luigi Cherubini; Paris [1835]) 85–87
- Dodekachordon* (Heinrich Glarean [Loriti]; Basel 1547) 170–173
- [*Dodekaphonie*] *Додекафония* (Edisson Wassiljewitsch Denissow; erschienen in: *Музыка и современность* [Musik und Gegenwart], H. 6, 1969, 478–525) 115–117
- Einführung in den strengen Satz* (Boris Blacher; Berlin 1953) 59 f.
- Einheit der musikalischen Zeit* (Karlheinz Stockhausen; erschienen in: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag, hrsg. von M. Horkheimer, Frankfurt a.M. 1963, 365–377) 475–478
- Éléments de musique* (Jean le Rond d'Alembert; Paris 1752) 16 f.
- Elementa harmonica* (Aristoxenos von Tarent; Athen, vermutlich zwischen 320 und 300 v. Chr.) 30 f.
- Elementarwerk der Harmonie* (Justin Heinrich Knecht; München 1814) 260–262
- Elementi teorico-pratici di musica* (Francesco Galeazzi; Rom 1791 und 1796) 165–168
- Elements of Sonata Theory* (James Hepokoski und Warren Darcy; New York 2006) 206–209
- Emotion and Meaning in Music* (Leonard B. Meyer; Chicago 1956) 336–338
- Encheiridion* (Nikomachos von Gerasa; Gerasa, um 100) 348 f.
- Epistola de armonica institutione* (Regino von Prüm; vermutlich Trier, um 900) 399–401
- Éventuellement* (Pierre Boulez; erschienen in: *La Revue musicale*, H. 212, 1952, 117–148) 66–68
- Form and Performance* (Erwin Stein; London 1962) 472–474
- Formenlehre* (Hugo Leichtentritt; Leipzig 1911) 285–288
- Formenlehre* (Erwin Ratz; Wien 1951) 395–397
- Formenlehre* (Richard Stöhr; Leipzig 1911) 479–481
- Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* (Georg Capellen; Leipzig 1908) 77–79
- Der freie Satz* (Heinrich Schenker; Wien 1935) 449–453
- Fundamentals of Musical Composition* (Arnold Schönberg; London 1967) 461–463
- Der General-Bass in der Composition* (Johann David Heinichen; Dresden 1728) 201–204
- Grosse General-Baß-Schule* (Johann Mattheson; Hamburg 1731) 317 f.
- Generalized Musical Intervals and Transformations* (GMIT) (David Lewin; New Haven 1987) 292–294
- A Generative Theory of Tonal Music* (Fred Lerdahl und Ray Jackendoff; Cambridge 1983) 288–290
- Geometrie der Töne* (Guerino Mazzola; Basel 1990) 323–325
- Geschichte der Musiktheorie* (Hugo Riemann; Berlin 1921 [Leipzig 1898]) 418–420
- Gradus ad Parnassum* (Johann Joseph Fux; Wien 1725) 156–158
- [*Grundlagen der Orchestration*] *Основы оркестровки* (Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow; St. Petersburg 1913) 431–433
- Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Ernst Kurth; Bern 1917) 274–276
- Grundsätze der musikalischen Komposition* (Simon Sechter; Leipzig 1853/54) 463–467
- Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Friedrich Wilhelm Marburg; Berlin 1755–1760) 310–313
- De harmonia* (Franchino Gaffurio; Mailand 1518) 163–165
- Harmonice mundi* (Johannes Kepler; Linz 1619) 254–256
- [*Harmonielehre*] *Гармония* (Juri Nikolajewitsch Cholopow; Moskau 1988 und 2003) 87–90

- Harmonielehre* ([Christian] Gottfried Wilhelm Fink; Leipzig 1842) 144–146
- Harmonielehre* (August Halm; Berlin 1900) 186 f.
- [*Vollständige Harmonielehre*] *Úplná nauka o harmonii* (Leoš Janáček; Brunn ²1920 [1912/13]) 232–234
- Harmonielehre* (Rudolf Louis und Ludwig Thuille; Stuttgart ³1910 [1907]) 302–304
- Harmonielehre* (Claudius Ptolemaios; vermutlich Alexandria, Mitte des 2. Jahrhunderts) 386–388
- Harmonielehre* (Heinrich Schenker; Stuttgart 1906) 445–447
- Harmonielehre* (Arnold Schönberg; Wien ⁷1966 [1911]) 455–458
- Harmonielehre (Tonalitätslehre)* (Stephan Krehl; Berlin und Leipzig 1922) 271 f.
- Harmonie-System* (Arthur von Oettingen; Leipzig 1913) 358–360
- Harmoniesystem* (Carl Friedrich Weitzmann; Leipzig [1860]) 512 f.
- Harmonie- und Generalbaß-Lehre* (Joseph Drechsler; Wien [1816]) 122 f.
- Harmonie- und Modulationslehre* (Bernhard Ziehn; Berlin 1887) 528 f.
- Harmonie universelle* (Marin Mersenne; Paris 1636 und 1637) 328–331
- Harmonologia Musica* (Andreas Werckmeister; Frankfurt a. M. und Leipzig 1702, Jena 1702) 515 f.
- Harmony. Its Theory and Practice* (Ebenzer Prout; London 1889) 384–386
- Harvard Lectures* (Béla Bartók; erschienen in: Béla Bartók Essays, hrsg. von B. Suchoff, London 1976, 354–392) 45–47
- The Implication-Realization Model* (Eugene Narmour; Chicago 1990 und 1992) 344–346
- De institutione musica* (Anicius Manlius Severinus Boethius; um 500) 60–63
- Institutiones* (Flavius Magnus Aurelius Cassiodor; Kloster Vivarium [Kalenbrien], nach 540) 81–83
- Introduction à la musique de douze sons* (René Leibowitz; Paris 1949) 283–285
- Introduction to Practicall Musicke* (Thomas Morley; London 1597) 341 f.
- Introduction to the Skill of Musick* (John Playford; London 1654) 369–371
- Isagoge in libros musicae poeticae* (Johannes Avianus; Erfurt 1581) 42–44
- Istituzioni harmoniche* (Giuseffo Zarlinio; Venedig 1558) 524–526
- Kern melodischer Wissenschaft* (Johann Mattheson; Hamburg 1737) 318–320
- Die Komposition mit zwölf Tönen* (Josef Rufer; Berlin 1952) 435–437
- Kompositionslehre* (Johann Christian Lobe; Leipzig 1850–1867) 299–302
- Große Kompositionslehre* (Hugo Riemann; Stuttgart 1902–1913) 420–422
- Kontrapunkt* (Knud Jeppesen; Leipzig 1956) 238–240
- Kontrapunkt* (Heinrich Schenker; Stuttgart und Wien 1910 und 1922) 447–449
- Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Johann Philipp Kirnberger; Berlin und Königsberg 1771–1779) 258–260
- Lehrbuch der Fuge* (Ernst Friedrich Eduard Richter; Leipzig 1859) 411–413
- Lehrbuch der Harmonie* (Salomon Jadassohn; Leipzig 1883) 229–231
- Lehrbuch der Harmonie* (Ernst Friedrich Eduard Richter; Leipzig 1853) 410 f.
- Lehrbuch der musikalischen Komposition* (August Friedrich Wilhelm Reissmann; Berlin 1866–1871) 406–408
- Lehrbuch der Tonsetzkunst*, Bd. 1: *Harmonielehre* (Johann Anton André; Offenbach a. M. 1832) 17–19
- Lehrbuch der Zwölftontechnik* (Herbert Eimert; Wiesbaden 1950) 126 f.
- Lehre vom Canon und von der Fuge* (Salomon Jadassohn; Leipzig 1884) 231 f.
- Lehre vom Kontrapunkt, dem Canon und der Fuge* (Siegfried Wilhelm Dehn und Bernhard Scholz; Berlin 1859) 114 f.
- Lehre von den Tonempfindungen* (Hermann von Helmholtz; Braunschweig 1863) 204–206
- Lehre von der Harmonik* (Moritz Hauptmann; Leipzig 1868) 199–201
- Lehre von der musikalischen Komposition* (Adolf Bernhard Marx; Leipzig 1837–1847) 313–316
- [*Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*] *Руководство к практическому изучению гармонии* (Pjotr Iljitsch Tschaikowsky; Leipzig 1872) 496–498
- Liber de arte contrapuncti* (Johannes Tinctoris; Neapel 1477) 493–495
- Lucidarium* (Marchetus de Padua; Cesena und Verona 1317 oder 1318) 306–308
- The Material Used in Musical Composition* (Percy Goetschius; Stuttgart 1882) 173 f.
- Melodielehre* (Ernst Toch; Berlin 1923) 495 f.
- Melopoia* (Seth Calvisius; Erfurt 1592) 74 f.
- Vom Melos zur Pauke* (Josef Matthias Hauer; Wien 1925) 194–196
- De mensurabili musica* ([Johannes de Garlandia]; vermutlich Paris, um 1250) 243–245
- Meta-Variations* (Benjamin Boretz; Red Hook 1995) 65 f.
- Meter as Rhythm* (Christopher F. Hasty; Oxford 1997) 189–191
- Zur Methodik* (Henri Pousseur; erschienen in: die Reihe 3, 1957, 46–88) 373–375
- [*Die metrotektionische Untersuchung der musikalischen Form*] *Метротектоническое исследование музыкальной формы* (Georgi Eduardowitsch Konjus; Moskau 1933) 269–271
- Micrologus* (Guido von Arezzo; Arezzo, um 1026–1030) 176–179
- Moderne Harmonik* (Edwin von der Nüll; Leipzig 1932) 355–357
- De modis musicis antiquorum* (Girrolamo Mei; Rom 1566–1573) 326–328
- Modulationslehre* (Max Reger; Leipzig 1903) 397–399
- Momentform* (Karlheinz Stockhausen; erschienen in: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von D. Schnebel, Köln 1963, 189–210) 478 f.
- Monacordum* (Prosdodimus de Beldemadis; Padua 1413) 383 f.
- Music in the Galant Style* (Robert O. Gjerdingen; New York 2007) 168 f.
- Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception* (David Lewin; erschienen in: Music Perception 3/4, 1986, 327–392) 290–292
- De musica* (Adam von Fulda; Torgau 1490) 3–5
- [*Musica*] (Anonymus 4; Benediktiner-Abtei Bury St. Edmund's, nach 1272) 25 f.
- De musica* (Aribo; Freising [?], zwischen 1069 und 1078) 27 f.
- De musica* (Aristides Quintilianus; spätes 3. Jahrhundert) 28–30
- De musica* (Aurelius Augustinus; Mailand, Tagaste [Afrika], 387–um 389/90) 38–40
- De musica* (Engelbert von Admont; Admont, 1. Drittel des 14. Jahrhunderts) 127–129
- Musica* (Hermann von Reichenau; Reichenau, vermutlich zwischen 1048 und 1054) 209–211

- Musica* (Hucbald von Saint-Amand; Frankreich und Belgien, um 880) 223 f.
- De musica* (Johannes Affligemensis; um 1100) 241–243
- De musica* ([Notker Labeo]; St. Gallen, Anfang des 11. Jahrhunderts) 351–353
- Musica* (Wilhelm von Hirsau; Regensburg, um 1069) 517–520
- Musica Choralis Deudsch* (Martin Agricola; Wittenberg ³1533 [Erstdruck: *Ein kurtz Deutsche Musica*, Wittenberg 1528]) 8 f.
- Musica disciplina* (Aurelianus Reomensis; Burgund 840–849 oder nach 877) 40–42
- Musica enchiriadis* (Anonymus; 9. Jahrhundert) 20–22
- Musica Figuralis Deudsch* (Martin Agricola; Wittenberg 1532) 12–14
- Musica Instrumentalis Deudsch* (Martin Agricola; Wittenberg 1528) 9–11
- Musicae Compendium* (René Descartes; Utrecht 1650) 117–119
- Musical Composition* (Charles Villiers Stanford; London 1911) 471 f.
- Musical Meaning in Beethoven* (Robert S. Hatten; Bloomington 1994) 192 f.
- Musikalische Handleitung* (Friedrich Erhardt Niedt; Hamburg 1700) 346–348
- Ad musicam practicam introductio* (Heinrich Faber; Nürnberg 1550) 135–137
- Musica poetica* (Joachim Burmeister; Rostock 1606) 70–74
- Musica poetica* (Heinrich Faber; Hof, um 1548) 133–135
- Musica practica* (Bartolomeo Ramis de Pareja; Bologna 1482) 394 f.
- Musica speculativa* (Johannes de Muris; Paris 1323 und 1325) 247–249
- Musica Theorica* (Lodovico Fogliano; Venedig 1529) 146–148
- Musice Active Micrologus* (Andreas Ornthoparchus; Leipzig 1517) 360–362
- Musices Poeticæ* (Johannes Nucius; Neisse [Nysa] 1613) 354 f.
- Musico pratico* (Giovanni Maria Bononcini; Bologna 1673) 63 f.
- Musik, Form und Praxis* (Henri Pousseur; erschienen in: die Reihe 6, 1960, 71–86) 375–377
- Der Musikalische Dilettant* (Johann Friedrich Daube; Wien 1773) 110 f.
- Musikalische Dynamik und Agogik* (Hugo Riemann; Hamburg, St. Petersburg und Leipzig 1884) 414–416
- [*Die musikalische Form als Prozess*]
Музыкальная форма как процесс (Boris Wladimirowitsch Assafjew; Moskau und Leningrad 1930 und 1947) 35–38
- Musikalische Logik* (Hugo Riemann; Leipzig 1874) 413 f.
- Musikdenken heute* (Pierre Boulez; Mainz 1963 und 1985) 69 f.
- Musikpsychologie* (Ernst Kurth; Berlin 1931) 279–281
- Musurgia universalis* (Athanasius Kircher; Rom 1650) 256–258
- Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Moritz Hauptmann; Leipzig 1853) 196–199
- Neue Harmonielehre* (Alois Hába; Leipzig 1927) 183–185
- Neue Harmonielehre* (Carl Friedrich Weitzmann; Leipzig [1861]) 513 f.
- Die neue Tonalität von Schubert bis Webern* (Bernhard Haas; Wilhelms-haven 2004) 182 f.
- New Musical Resources* (Henry Cowell; New York 1930) 101–103
- Nouveau système de musique theorique* (Jean-Philippe Rameau; Paris 1726) 391–393
- Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* (Charles Masson; Paris ²1699 [1697]) 316 f.
- Nova musica* (Johannes Ciconia; Padua, um 1410) 92–94
- Opus Aureum* (Nicolaus Wollick; Köln 1501) 520 f.
- Ad organum faciendum* (Anonymi; Nordfrankreich, spätes 11. Jahrhundert bzw. frühes 12. Jahrhundert) 22 f.
- Partimenti* (Fedele Fenaroli; Paris [1814]) 137–139
- Phrase Rhythm in Tonal Music* (William Rothstein; New York 1989) 433–435
- Playing with Signs* (Victor Kofi Agawu; Princeton 1991) 6 f.
- Pleiaden* (Heinrich Baryphon; Halberstadt 1615) 48 f.
- Polaristische Klang- und Tonalitätslehre* (Sigfrid Karg-Elert; Leipzig 1931) 249–252
- Pour une périodicité généralisée* (Henri Pousseur; erschienen in: H. Pousseur, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Brüssel 1970, 239–290) 375–377
- Practica musica* (Hermann Finck; Wittenberg 1556) 142–144
- Practica musice* (Franchino Gaffurio; Mailand 1496) 161–163
- Practische Beyspiele* (Emanuel Aloys Förster; Wien 1818) 148–150
- Praecepta der Musicalischen Composition* (Johann Gottfried Walther; Weimar [1708]) 505–507
- Praecepta musicae poëticæ* (Gallus Dressler; Magdeburg 1563/64) 124 f.
- [*Praktisches Lehrbuch der Harmonie*]
Практический учебник гармонии (Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow; Sankt Petersburg 1886) 429–431
- Prattica di musica I* (Lodovico Zacconi; Venedig 1592) 521 f.
- Prattica di musica II* (Lodovico Zacconi; Venedig 1622) 523 f.
- De preceptis artis musicae* (Guilielmus Monachus; vermutlich Norditalien, um 1490–1500) 179–181
- Principes d'acoustique et de musique* (Joseph Sauveur; Paris 1701) 440–443
- Principes de composition* (Alexandre Étienne Choron; Paris 1808) 90–92
- Prologus in tonarium* (Bern von Reichenau; Reichenau, vermutlich zwischen 1021 und 1036) 55 f.
- Proportionale musices* (Johannes Tinctoris; um 1472) 491–493
- Psychologie der Gehörserscheinungen* (Erich Moritz von Hornbostel; erschienen in: *Handbuch der normalen und der pathologischen Physiologie*. Mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie, Bd. 11: *Receptionsorgane I*, hrsg. von A. Bethe u.a., Berlin 1926, 701–730) 219–221
- Ragionamenti musicali* (Angelo Berardi; Bologna 1681) 51–53
- Ragionamento di Musica* (Pietro Pontio; Parma 1588) 371 f.
- Das räumliche Hören* (Erich Moritz von Hornbostel; erschienen in: *Handbuch der normalen und der pathologischen Physiologie*. Mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie, Bd. 11: *Receptionsorgane I*, hrsg. von A. Bethe u.a., Berlin 1926, 602–618) 219–221
- Regola facile* (Galeazzo Sabbatini; Venedig 1628) 437 f.
- Regole musicali per i principianti di cembalo* (Fedele Fenaroli; Neapel 1775) 137–139
- Rhythm and Linear Analysis* (Carl Schachter; erschienen in: *The Music Forum* 4–6, 1976, 1980 und 1987, 281–334, 197–232, 1–59) 443–445
- The Rhythmic Structure of Music* (Grosvenor W. Cooper und Leonard B. Meyer; Chicago 1960) 99 f.

- Rhythmik und Metrik* (Hugo Riemann; Leipzig 1903) 422 f.
- Romantische Harmonik* (Ernst Kurth; Bern und Leipzig 1920) 276–278
- Rudimenta musicae* (Nikolaus Listenius; Wittenberg 1533) 296–299
- Schillinger System of Musical Composition* (Joseph Schillinger; New York 1946) 453–455
- School of Practical Composition* (Carl Czerny; London 1848) 105–108
- Scintille di musica* (Giovanni Maria Lanfranco; Brescia 1533) 281–283
- Sectio canonis* (Euklid; [Alexandria], um 300 v. Chr.) 129–131
- Singe-Spiel- und General-Bass-Übungen* (Georg Philipp Telemann; Hamburg 1733/34) 488–490
- De speculatione musicae* (Walter Odington; Evesham Abbey, um 1300) 357 f.
- Speculum musicae* (Jacobus de Hispania; vermutlich zwischen 1260 und 1330) 227–229
- Structural Functions of Harmony* (Arnold Schönberg; New York 1954) 458–461
- Structural Hearing* (Felix Salzer; New York 1952) 438–440
- Structure of Atonal Music* (Allen Forte; New Haven 1973) 150–153
- Studies in Counterpoint / Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (Ernst Křenek; New York 1940 / Mainz 1952) 272–274
- Synopsis Musica* (Johann Crüger; Berlin 1630) 103–105
- Synopsis musicae novae* (Johannes Lippius; Straßburg 1612) 294–296
- Syntagma Musicum III* (Michael Praetorius; Wolfenbüttel ²1619 [1618]) 377–379
- Tactordnung* (Joseph Riepel; Regensburg 1752) 423–426
- Technique de mon langage musical* (Olivier Messiaen; Paris 1944) 331–334
- Tentamen novae theoriae musicae* (Leonhard Euler; St. Petersburg 1739) 131–133
- Thematic Process in Music* (Rudolph Reti; New York 1951) 408–410
- Theoretisch-praktische Harmonielehre* (Siegfried Wilhelm Dehn; Berlin 1840) 111–113
- Theorica musice* (Franchino Gaffurio; Mailand 1492) 158–161
- Theorie und Praxis in der neuesten Musik* (Henri Pousseur; erschienen in: Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 2, 1959, 15–29) 375–377
- Der Toncharakter* (Jacques Samuel Hand-schin; Zürich 1948) 187–189
- Tonordnung* (Joseph Riepel; Frankfurt a. M. 1755) 426–429
- Tonpsychologie* (Carl Stumpf; Leipzig 1883 und 1890) 481–484
- Tonwissenschaft und Tonsezkunst* ([Abbé] Georg Joseph Vogler; Mannheim 1776) 504 f.
- T[h]oscanello* (Pietro Aaron; Venedig 1523) 1–3
- Tractatus de Musica* (Hieronymus de Moravia; vermutlich Paris, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts) 213–215
- Tractatus compositionis augmentatus* (Christoph Bernhard; vermutlich nach 1650) 56–59
- Tractatus de tonis* (Petrus de Cruce; entstanden um 1280) 367–369
- Tractatus musicus compositorio-practicus* (Meinrad Spieß; Augsburg 1745) 469–471
- Traditio Johannes Hollandrini* ([Johannes Hollandrinus]; Zentraleuropa, 15. Jahrhundert) 245–247
- Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Olivier Messiaen; Paris 1994–2002) 334–336
- Traité de haute composition musicale* (Anton Reicha; Paris 1824 und 1826) 404–406
- Traité de la composition* (Guillaume-Gabriel Nivers; Paris 1667) 349–351
- Traité de l'harmonie* (François-Joseph Fétis; Paris 1844) 139–142
- Traité de l'Harmonie* (Charles Koechlin; Paris 1928 und 1930) 266–269
- Traité de l'harmonie* (Jean-Philippe Rameau; Paris 1722) 388–391
- Traité de mélodie* (Anton Reicha; Paris 1814) 401–403
- Traité d'harmonie* (Charles-Simon Catel; Paris 1802) 83–85
- Traité d'harmonie pratique* (Anton Reicha; Paris 1818) 403 f.
- Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (Hector Berlioz; Paris 1844) 53–55
- Trattato di Musica* (Giuseppe Tartini; Padua 1754) 487 f.
- Treatise on Harmony* ([Johann Christoph Pepusch]; London ²1731 [1730]) 363 f.
- Treulicher Unterricht im General-Baß* (David Kellner; Hamburg ²1737 [1732]) 252–254
- Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants* (Milton Babbitt; erschienen in: Musical Quarterly 46, 1960, 246–259) 44 f.
- Twelve-Tone Tonality* (George Perle; Berkeley ²1996 [1977]) 364–367
- Der übermäßige Dreiklang* (Carl Friedrich Weitzmann; Berlin 1853) 510–512
- Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* (Ferdinand (von) Hiller; Köln 1860) 215 f.
- Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Carl Dahlhaus; Kassel 1967) 108–110
- Unterweisung im Tonsatz I* (Paul Hindemith; Mainz 1937) 216–218
- Vatikanischer Organumtraktat* (Anonymus; vermutlich 2. Viertel des 13. Jahrhunderts) 23 f.
- Vereinfachte Harmonielehre* (Hugo Riemann; London 1893) 416–418
- Der verminderte Septimenakkord* (Carl Friedrich Weitzmann; Berlin 1854) 510–512
- Versuch einer Anleitung zur Composition* (Heinrich Christoph Koch; Rudolstadt und Leipzig 1782–1793) 262–266
- Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst* (Gottfried Weber; Mainz 1817–1821) 507–510
- Der Vollkommene Capellmeister* (Johann Mattheson; Hamburg 1739) 320–323
- Vorgemach der musicalischen Composition* (Georg Andreas Sorge; Lobenstein [1745–1747]) 467–469
- Wesen der Tonalität* (Othmar Steinbauer; München 1928) 474 f.
- Vom Wesen des Musikalischen* (Josef Matthias Hauer; Leipzig und Wien 1920) 193 f.
- ... wie die Zeit vergeht ...* (Karlheinz Stockhausen; erschienen in: die Reihe 3, 1957, 13–42) 475–478
- Wiener-Tonschule* (Joseph Preindl; Wien 1827) 379–381
- Die Zukunft der Musiktheorie* (Georg Capellen; Leipzig 1905) 75–77

Personen- und Schriftenregister

A

- Aaron, Pietro 1–3, 33, 222, 395, 501, 524 • *De institutione harmonica* 1, 524 • *T[h]oscanello* 1–3, 501 • *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* 1
- Adam, Adolphe 226
- Adam Folkmar von Boppard 520
- Adam von Fulda 3–5, 521 • *De musica* 3–5
- Adelard von Bath 357
- Adler, Guido 180 f., 238, 274 f., 278
- Adorno, Theodor W. 218
- Agawu, Victor Kofi 6 f. • *Music as Discourse* 7 • *Playing with Signs* 6 f.
- Agazzari, Agostino 378
- Agmon, Eytan 455
- Agricola, Alexander 95
- Agricola, Martin 8–14, 142, 160 • *Instrumentische Gesenge* 10 • *Musica Choralis Deusch* [Erstdruck: *Eine kurtz Deutsche Musica*] 8 f., 10, 12 • *Musica Figuralis Deusch* 8, 10, 12–14 • *Musica Instrumentalis Deusch* 8, 9–11, 12
- Ahle, Johann Georg 296
- Alard, Lampert 296
- Albinus → Alkuin
- Albrecht, Herzog von Preußen 212
- Albrechtsberger, Johann Georg 14–16, 50, 86, 111, 115, 149, 158, 310, 379–381, 447, 463 • *Anweisung zur Composition* 14–16, 158, 310, 380 • *Inganni per l'organo o pianoforte* 381 • *Kurze Regeln des reinsten Satzes* 15 • *Kurzfassete Methode den Generalbass zu erlernen* 380
- Alembert, Jean le Rond d' 16 f., 311, 391, 464, 508 • *De la liberté de la musique* 17 • *Éléments de musique* 16 f., 391 • *Encyclopédie* 17 • *Réflexions sur la théorie de la musique* 17 • *Traité de dynamique* 16
- Alkan, Charles-Valentin 182
- Alkuin 41, 159
- Alsted, Johann Heinrich 296
- Alypius 83
- Amberger, Nicolaus 135
- Ambrosius von Mailand 160
- André, Johann Anton 17–19, 51 • *Lehrbuch der Tonsetzkunst* 17–19
- Angelo da Picitone 362
- Anna Amalia, Prinzessin von Preußen 258
- Anonymi *Ad organum faciendum* 22 f. • *Alia musica* 223 • *Anonymi Beller-manniani* 326 • *Ars discantus* 521 • *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem* [früher Petrus de Cruce zugeschrieben] 369 • *Commentum in musicam Boethii* 358 • *Discantus positio vulgaris* 214 • *Glossa maior in institutionem musicam Boethii* 214 • *Musica enchiridiadis* 20–22, 23, 28, 92, 177 f., 210 f., 223, 241, 352, 519 • *Natura delectabilissimum* 521 • *Quadrivii practici Epitomata* 249 • *Quaestiones in musica* 211 • *Règles de la seconde rhétorique* 503 • *Tonale Beati Bernardi* 367 • *Vatikanischer Organumtraktat* 23 f.
- Anonymus 4 25 f., 154 • [Musica] 25 f., 154
- Anonymus von St. Emmeram 26, 153 • *De musica mensurata* 153
- Anselmi, Giorgio 159, 163 f., 394 • *De musica* 159, 163 f., 394
- Archimedes 371
- Archytas von Tarent 32, 62, 164, 387 • *De mathematica* 164
- Ardinghelli, Niccolò 326
- Arenski, Anton Stepanowitsch 498 • *1000 Aufgaben* 498
- Aretino, Pietro 146
- Argyros, Isaac 387
- Aribo (Scholasticus) 27 f., 127 f., 517, 519 f. • *De musica* 27 f., 127
- Aristides Quintilianus 28–30, 163, 165, 326 • *De musica* 28–30, 163, 165
- Aristoteles 29–31, 37, 52, 94, 127, 146, 159, 220, 247, 295, 298, 326 f., 349, 357, 493, 520 • *Analytica posteriora* 94, 247 • *De anima* 159, 220 • *De sensu* 349 • *Kategorien* 94 • *Metaphysica* 247, 298 • *Poetik* 29, 37, 326 • *Politik* 326 f. • *Topica* 298
- Aristoxenos 29–32, 61 f., 87, 129–131, 160, 164, 170, 326 f., 348 f., 387, 504 • *Elementa harmonica* 29, 30–31, 164, 348 f. • *Elementa rhythmica* 29
- Arnold von Bruck 142
- Artusi, Giovanni Maria 32–35, 148, 157, 350, 378, 516, 523, 526 • *L'arte del contraponto* 32–35, 526 • *L'Artusi ovvero delle imperfettione della moderna musica* 35
- Assafjew, Boris Wladimirowitsch 35–38, 236 • *Die Intonation* 38 • *Музыкаль-*

ная форма как процесс [Die musikalische Form als Prozess] 35–38

Athenaios 171

Auber, Daniel-François-Esprit 107

Auerbach, Felix 206 • *Hermann von Helmholtz und die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik* 206

Augustinus, Aurelius (Augustinus von Hippo) 38–40, 52, 82, 159 f., 297, 331 • *De musica* 38–40, 159 • *De ordine* 39, 40

Aurelianus Reomensis 40–42 • *Musica disciplina* 40–42

Averroës 146, 493

Avianus, Johannes 42–44, 71, 294 •

Isagoge in libros musicae poeticae

42–44, 71

Azzopardi, Francesco 86

B

Babadschanjan, Arno 117

Babbitt, Milton 44 f., 150, 191, 288, 342 f., 452 • *Some Aspects of Twelve-Tone Composition* 44 f. • *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants* 44 f.

Bacchius senior 159, 163, 326 • *Introductio artis musicae* 159, 163

Baccusi, Ippolito 523

Bach, Carl Philipp Emanuel 15, 122, 203, 309, 318, 347, 391, 428, 447, 489, 529 • *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 203, 318

Bach, Johann Nikolaus 347

Bach, Johann Sebastian 15, 19, 37, 50, 60, 114–116, 158, 169, 186, 190, 196, 203, 218, 225, 231 f., 239, 259, 274–276, 287, 299, 301, 310, 315, 340, 347, 355, 395–397, 399, 407, 412, 419, 423, 443, 447 f., 461 f., 467, 473, 480, 486, 495, 528

Bach, Wilhelm Friedemann 309

Bachelard, Gaston 334

Bacon, Ernst 150

Bagge, Selmar 514

Baldi, Bernardino 524 • *Vite inedite di matematici italiani* 524

Bamberger, Jeanne 527

Banchieri, Adriano 105, 157

Barbaro, Ermolao 159

Barberini, Familie 120

Barcelona Anonymus 503

Bardi, Giovanni de' 120, 327 • *Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Caccini detto romano sopra la musica antica e'l cantar bene* 120

Bárdos, Lajos 466

Barsky, Wladimir 90

- Bartók, Béla 45–47, 97, 182, 288, 305, 355 f., 364 f., 480 • *Contemporary Music in Piano Teaching* 47 • *Der sogenannte bulgarische Rhythmus* 47 • *Harvard Lectures* 45–47 • *Opinions sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine* 47 • *Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition* 47
- Bartoli, Giorgio 328
- Baryphon, Heinrich 48 f., 377, 506 • *Pleiaden* 48 f.
- Batteux, Charles 264 • *Cours de Belles Lettres* 264
- Baudelaire, Charles 335
- Baumgartner, Hieronymus 212
- Bazin, François 87 • *Cours de contre-point. Théorique et Pratique* 87
- Beeckman, Isaac 117–119
- Beer, Johann 58
- Beethoven, Ludwig van 7, 14, 37, 53, 79, 81, 92, 100, 107 f., 113, 115, 146, 148, 158, 174, 186 f., 193, 208, 218, 225 f., 230, 267, 285–287, 299–301, 313, 315, 334, 336, 355, 359, 395–397, 399, 402, 407–409, 416, 421, 423, 428, 436, 443, 448, 461, 471, 480 f., 486, 509, 512, 514, 527 f. • *Einleitung in die Lehre vom Fuxischen Contrapunkt* 158
- Bekker, Paul 36
- Bellermann, Heinrich 49–51, 59, 240, 447 • *Contrapunct* 49–51, 240
- Bellini, Vincenzo 107, 300
- Benedetti, Giovanni Battista 526 • *Diversarum speculationum mathematicarum & physicorum liber* 526
- Benjamin, Walter 218
- Benveniste, Émile 6 • *The Semiology of Language* 6
- Berardi, Angelo 51–53, 157, 362, 486 • *Discorsi musicali / Dicerie musicali* [verschollen] 51 • *Documenti armonici* 157 • *Ragionamenti musicali* 51–53
- Berg, Alban 36, 44, 69, 98, 117, 151–153, 237, 284, 305, 315, 364–366
- Berg, Johann 95
- Bergson, Henri 189, 278, 334
- Berk, Lawrence 453
- Berkeley, George 219, 221 • *A New Theory of Vision* 219
- Berlioz, Hector 53–55, 106, 108, 226, 300–302, 431, 433, 472, 481, 513 f. • *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* 53–55, 106, 108, 431
- Bern von Reichenau 4, 55 f., 127, 210 f., 241, 401, 419, 517–519 • *Epistola de tonis* [auch: *De consona tonorum diversitate*] 55 • *Prologus in tonarium* [auch: *Musica Bernonis*] 55 f., 127, 401 • *Tonarius* 401
- Bernabei, Giuseppe Antonio 469
- Bernardus, Abt von St. Jean de Réôme 41
- Bernhard, Christoph 56–59, 202, 322, 382, 470, 506 f. • *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* 58 • [*Compendium aliquod tractans Modos Musicos*] 56 • *Resolutiones Tonorum Dissonantium in Consonantes* 58 • *Tractatus compositionis augmentatus* 56–59 • *Von der Singe-Kunst, oder Maniera* 56
- Bernold von Konstanz 517
- Berry, Wallace 443
- Berschadskaja, Tatjana Sergejewna 90
- Berthold von Reichenau 209
- Bevin, Elway 370
- Bialas, Günter 305
- Binchois, Gilles 95–99, 354, 492 f.
- Bishop, John 106
- Bizet, Georges 443
- Blacher, Boris 59 f. • *Einführung in den strengen Satz* 59 f.
- Blanc-Gatti, Charles 335
- Bloch, Ernst 276
- Boen, Johannes 246, 249
- Boësset, Charles 330 f.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus 2, 4, 12, 28, 32 f., 41, 55 f., 60–63, 82 f., 87, 92, 95, 127, 129, 133 f., 136, 143, 159 f., 164, 170, 177–180, 210, 214, 221, 224, 228, 247 f., 255, 282, 326 f., 349, 351 f., 357 f., 360 f., 371, 383, 387, 394, 400, 499, 501, 519, 524 f. • *De institutione arithmetica* 41, 61, 159 f., 164, 298, 357 • *De institutione musica* 4, 32, 60–63, 129, 159, 164, 170, 177–179, 214, 224, 247 f., 298, 349, 351, 357 f., 387, 400, 499, 524 • *Trost der Philosophie* 63
- Bogentanz, Bernhard 520
- Bonaventura da Brescia 308 • *Brevis compilatio* 308
- Bononcini, Giovanni Maria 63 f., 157, 506 • *Musico pratico* 63 f.
- Boole, George 150
- Boretz, Benjamin 65 f., 98 • *Meta-Variations* 65 f.
- Bottari, Domenico 318
- Boulez, Pierre 66–70, 191, 335, 344, 373 • *Alea* 67 f. • *Auprès et au loin* 66–68 • *Éventuellement* 66–68 • *Musikdenken heute* 69 f. • *Propositions* 66 • *Relevés d'apprenti* 70 • *Schönberg est mort* 67
- Bourgault-Ducoudray, Louis 267
- Bovicelli, Giovanni Battista 378
- Brack, Georg 361
- Brahe, Tycho 255
- Brahms, Johannes 60, 226, 399, 417, 423, 433, 443, 447 f., 461 f., 467, 471, 480, 495
- Braunfels, Walter 305
- Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 14
- Brelet, Gisèle 334
- Brentano, Franz 220 • *Die Psychologie des Aristoteles* 220
- Bridge, Frank 471
- Britten, Benjamin 117, 473
- Brogie, Louis de 334
- Brossard, Sébastien de 351
- Brown, Earle 377
- Brucaeus, Henricus 71
- Bruckner, Anton 60, 287, 315, 448, 464, 480
- Brumel, Antoine 95, 172
- Bryennios, Manuel 163, 165, 326 f., 387 • *Harmonica* 163
- Bugenhagen, Johannes 297 f.
- Bülow, Hans von 277
- Bulyowsky de Dulycz, Michael 501 • *Neu-erfundenes vollkommenes fünff-faches Clavier* 501
- Burana, Giovanni Francesco 159, 163
- Burmeister, Joachim 43, 58, 70–74, 125, 294 f., 298, 470 • *Hypomnematum musicae poeticae* 71 • *Musica autoschediastike* 43, 71 • *Musica poetica* 70–74 • *Musicae practicae sive artis canendi ratio* 71
- Burney, Charles 308, 328, 363 f., 371, 522
- Burzio, Nicolò 93, 282, 394 • *Musices opusculum* 394
- Busnois, Antoine 2 f., 95, 492–494
- Busoni, Ferruccio 102, 151, 276, 287 f., 356, 435, 443 • *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 102, 288
- Bußler, Ludwig 285, 430, 495 • *Musikalische Formenlehre* 285 • *Praktische Harmonielehre* 430
- Butler, Charles 369 f. • *Principles of Musik in Singing and Setting* 369 f.
- Buttstedt, Johann Heinrich 320, 469
- Byrd, William 341 f., 363

C

- Caccini, Giulio 330, 370, 378 • *Le nuove musiche* 370
- Cage, John 67–69, 101–103, 204
- Calcidius 210
- Caldara, Antonio 15, 203
- Calegari, Francesco Antonio 138
- Callcott, John 364 • *Musical Grammar* 364

- Calvisius, Seth 48 f., 72, 74 f., 104, 256, 294 f., 298, 506 • *Chronologia* 75 • *Exercitationes musicae* 104 • *Melopoia* 74 f.
- Camerarius, Joachim 297
- Campion, François 253
- Campion, Thomas 369 f. • *Art of Setting, or Composing Musick in Parts* 370 • *New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* 369
- Cantor, George 150
- Capellen, Georg 75–79, 278, 288 • *Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik* 77 • *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung* 77 • *Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns* 76 • *Die Zukunft der Musiktheorie* 75–77 • *Ein neuer exotischer Musikstil* 77 • *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* 75, 77–79 • *Musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik* 77
- Caplin, William E. 79–81, 209, 397 • *Analyzing Classical Form* 79 • *Classical Form* 79–81, 397
- Capponi, Gino 121
- Cara, Marchetto 109
- Carissimi, Giacomo 52
- Carl Theodor, Kurfürst von der Pfalz 504
- Carnap, Rudolf 65 • *Der logische Aufbau der Welt* 65
- Carolus, Sebastian 294
- Caron, Firminus 95, 492–494
- Carpentras 354
- Carrel, Alexis 334
- Carter, Elliott 103, 293, 344
- Caselius, Johannes 326
- Casella, Alfredo 36, 356
- Cassiodor, Flavius Magnus Aurelius 41, 81–83, 520 • *Institutiones* 81–83
- Castel, Louis-Bertrand 392
- Castelli, Ottaviano 121
- Catel, Charles-Simon 83–85, 91, 139, 141 f., 226, 391, 403, 464 • *Traité d'harmonie* 83–85, 91, 139, 141, 391
- Caurroy, Eustache du 330
- Caus, Salomon de 526
- Cavazzoni, Marc'Antonio 521
- Cerone, Domenico Pietro 157, 522 • *Melopeo y maestro* 522
- Chabrier, Emmanuel 266
- Chávez, Carlos 101
- Cherubini, Luigi 50, 85–87, 115, 215 f., 300 f., 406, 412, 447, 509 • *Cours de contre-point et de fugue* 85–87 • *Recueil de Basses Chiffrees* 215
- Chladni, Ernst Florens Friedrich 204 • *Die Akustik* 204
- Cholopow, Juri Nikolajewitsch 87–90 • *Гармония [Harmonielehre]* 87–90 • *Гармонический анализ [Harmonische Analyse]* 90
- Chomsky, Noam 288
- Chopin, Frédéric 89, 146, 251, 286, 337, 423, 433, 435, 443 f., 447, 454, 467
- Choron, Alexandre Étienne 90–92, 139–142, 215, 313 • *Dictionnaire historique des musiciens* 91 f., 140 f. • *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* 139, 141 • *Principes de composition* 90–92, 139, 313
- Christian II., König von Dänemark und Norwegen 135
- Christian III., König von Dänemark und Norwegen 95
- Christina, Königin von Schweden 328
- Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch 116
- Cicero, Marcus Tullius 29, 52, 119, 160, 492, 494 • *De oratione* 492, 494 • *Tusculanae disputationes* 492
- Ciconia, Johannes 56, 92–94 • *De proportionibus* [überarb. Fassung von: *Nova musica*, Buch III] 92 f. • *Nova musica* 92–94
- Cimarosa, Domenico 300, 401
- Clarke, Eric E. 289
- Clemens non Papa, Jacobus 34 f., 73, 125, 354
- Clough, John 97, 455
- Cochlaeus, Johannes 134, 143, 212, 520 f.
- Cocks, Robert 106
- Coclico, Adrianus Petit 94–96, 142, 144 • *Compendium musices* 94–96
- Coffin, Claude 330
- Cohn, Richard 96–99, 168, 183 • *Audacious Euphony* 96–99, 168 • *Transpositional Combination in Twentieth-Century Music* 96
- Colhardt, Johann 135 • *Musica. Kurtze vnd einfeltige Anleitung der Singkunst* 135
- Colino, Pietro 35
- Conago, Lucinio 161
- Condillac, Étienne Bonnot de 220, 340
- Cone, Edward T. 100, 288, 434, 443 • *Musical Form and Musical Performance* 434
- Cooke, Deryck 408
- Cooper, Grosvenor W. 99 f., 341, 443 • *The Rhythmic Structure of Music* 99 f., 338
- Coprario, John 370
- Corelli, Arcangelo 113
- Cornelius, Peter 113, 198, 411
- Corsi, Jacopo 327
- Corti, Alfonso 205, 413
- Corvinus, Johannes Michael 296
- Couperin, François 447
- Courvoisier, Walter 302
- Cousin, Victor 141
- Coussemaker, Charles Edmond Henri de 25, 180 f., 245
- Cousu, Antoine du 330
- Cowell, Clarissa 101
- Cowell, Harry 101
- Cowell, Henry 46, 101–103, 174 • *New Musical Resources* 101–103
- Crecquillon, Thomas 354
- Croce, Giovanni 226
- Crüger, Johann 48, 103–105, 296, 379, 506 • *Kurtzer und verständlicher Unterricht, recht und leichtlich singen zu lernen* 103 f. • *Praecepta musicae practicae figuralis* 103 f. • *Quaestiones musicae practicae* 104 • *Synopsis Musica* 103–105
- Cube, Felix-Eberhard von 449
- Czerny, Carl 105–108, 402–405 • *School of Practical Composition* 105–108 • *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition* [Übs. der musiktheoretischen Schriften Anton Reichas] 106 f.

D

- Dahlhaus, Carl 79, 108–110, 213, 276, 278, 302, 310 f., 315, 320, 322, 324, 397, 423, 425, 460, 500 f. • *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* 108–110
- Dallapiccola, Luigi 117
- Dalla Viola, Francesco 526
- Damon 327
- Dandrieu, Jean-François 318
- Darcy, Warren 80, 167 f., 206–209 • *Elements of Sonata Theory* 80, 167, 206–209
- Darwin, Charles 36 f.
- Daube, Johann Friedrich 110 f., 189, 318 • *Der Musikalische Dilettant* 110 f. • *General-Bass in drey Accorden* 318
- Day, Alfred 385 f.
- Debussy, Claude 68, 225 f., 266, 278, 287, 304 f., 332, 335, 355 f., 409, 460
- Dedekind, Euricius 71
- Dedekind, Henning 173, 298
- Dehn, Siegfried Wilhelm 111–115, 310 • *Theoretisch-praktische Harmonielehre* 111–113, 114 f. • *Lehre vom Contrapunkt* 114 f.
- de la Motte, Diether 87, 110, 306 • *Harmonielehre* 87

Del Lago, Giovanni 222, 395, 521
 Della Valle, Pietro 121
 Demantius, Christoph 379
 Denissow, Edison Wassiljewitsch 115–117 • *Додекафония [Dodeka-phonie]* 115–117
 Dennett, Daniel 288
 Descartes, René 117–119, 330 f., 389, 440, 504 • *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* 119 • *Musicae compendium* 117–119 • *Passions de l'âme* 119 • *Regulae ad directionem ingenii* 119
 Dewey, John 336
 Diedo, Vincenzo 524
 Diderot, Denis 17 • *Encyclopédie* 17
 Diesterweg, Adolph 315
 Dietrich, Sixt 142
 Diruta, Girolamo 523
 Dixon, Morton 527
 Donati, Ignazio 105
 Doni, Giovanni Battista 119–122, 328, 330 f. • *Compendio del Trattato de' generi e de' modi della Musica* 119–122 • *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi* 121
 Donizetti, Gaetano 107, 215
 Dörrfel, Alfred 53
 Douthett, Jack 97, 455
 Dowland, John 362 • *Andreas Ornithoparcus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* 362
 Drechsler, Joseph 122 f., 380 f. • *Harmo- nie- und Generalbaß-Lehre* 122 f., 381 • *Theoretisch-praktische Leit- faden, ohne Kenntniss des Contra- punctes phantasiren oder präludiren zu können* 381
 Dresser, Johannes → Dressler, Gallus
 Dressler, Gallus 9, 124 f., 134 f., 294, 298, 362 • *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis* 9 • *Precepta musicae poëticae* 124 f., 134
 Driesch, Hans 279
 Driessler, Johannes 305
 Dubrowski, Iosif Ignatjewitsch 431
 Dufay, Guillaume 3, 95, 99, 143, 492–494
 Dukas, Paul 286, 332
 Dunstaple (Dunstable), John 354, 492 f.
 Durante, Francesco 91, 138, 340
 Durutte, Camille 142

E

Eberlin, Johann Ernst 428
 Ebner, Ferdinand 193
 Eco, Umberto 193
 Efimowa, Natalia Ilinichna 90

Ehrenfels, Christian von 127, 280 • *Über Gestaltqualitäten* 280
 Eichmann, Peter 298
 Eimert, Herbert 126 f., 237, 274 • *Ist die Musik am Ende?* 126 • *Lehrbuch der Zwölftontechnik* 126 f., 274 • *Zwölftonstil oder Zwölftontechnik?* 126
 Einstein, Albert 334
 Elgar, Edward 286
 Ellenhard, Bischof von Freising 27
 Emmanuel, Maurice 332, 334
 Enescu, George 46
 Engelbert von Admont 27, 127–129 • *De musica* 127–129
 Engels, Friedrich 36
 Epigonos 327
 Erasmus von Rotterdam 43, 171
 Erpf, Hermann 306, 356 • *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* 356
 Este, Alfonso II. d', Herzog von Ferrara 526
 Este, Ercole I. d', Herzog von Ferrara und Modena 136, 146
 Euboulos 62
 Euklid 30–32, 61 f., 129–131, 247–349 • *Elemente* 129, 247 • *Sectio Canonis* 30, 32, 61, 129–131, 349
 Euler, Leonhard 131–133, 469, 515 • *De Harmoniae Veris Principiis per Speculum Musicum Repraesentatis* 132 • *Tentamen novae theoriae musicae* 131–133

F

Faber, Heinrich 103, 124, 133–137, 142 f., 298, 362 • *Ad musicam practicam introductio* 133 f., 135–137 • *Compendiolum musicae pro incipientibus* 135–137 • *Musica poetica* 124, 133–135, 136 f.
 Faber Stapulensis, Jacobus 362
 Faifst, Immanuel 173
 Farnese, Alessandro 326
 Fasch, Carl Friedrich Christian 259
 Fauconnier, Gilles 527
 Faugues, Guillaume 493 f.
 Fayolle, François-Joseph-Marie 91, 141, 401 • *Dictionnaire historique des musiciens* 91 f. 140 f.
 Fechner, Gustav Theodor 482
 Fenaroli, Fedele 91, 137–139, 215 f., 466 • *Regole musicali per i principianti di cembalo* 137–139 • *Partimenti* 137–139, 215 f.
 Ferdinand I. von Habsburg, römisch-deutscher Kaiser 142
 Ferrabosco, Alfonso, d. Ä. 342

Ferrante I., König von Neapel 491–494
 Ferri, Caterino 146
 Fétis, François-Joseph 79, 86 f., 92, 108, 139–142, 167, 226, 313, 391, 403 f., 406, 419, 485, 510 • *Biographie universelle des musiciens* 86, 167 • *Discours sur le progres dans les arts* 140 • *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* 139 • *Manuel des Compositeurs* 108 • *Traité de l'harmonie* 139–142, 391 • *Traité du contre-point et de la fugue* 86
 Field, John 107
 Filelfo, Francesco 161
 Finck, Heinrich 142
 Finck, Hermann 9, 96, 142–144, 296, 298 • *Practica musica* 9, 96, 142–144
 Fink, (Christian) Gottfried Wilhelm 144–146 • *Der neumusikalische Lehrjammer* 144 • *Harmonielehre* 144–146 • *Musikalische Grammatik* 145
 Fiocchi, Vincenzo 139
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 156 • *Entwurf einer historischen Architectur* 156
 Flaminio, Giovanni Antonio 1
 Fludd, Robert 256 f. • *Utriusque cosmi [...] historia* 257
 Fodor, Jerry A. 346
 Fogliano, Giacomo 146
 Fogliano, Lodovico 146–148 • *Musica Theorica* 146–148 • *Refugio de' dubitanti* 146
 Fokker, Adriaan Daniël 501 • *Neue Musik mit 31 Tönen* 501
 Fontenelle, Bernard de 392 • *Sur un nouveau système de musique* 392
 Forest, Lee de 101
 Forkel, Johann Nikolaus 5, 112, 259 • *Allgemeine Litteratur der Musik* 5, 259
 Forster, Georg 212
 Förster, Emanuel Aloys 122 f., 148–150, 380 f., 505, 507 • *Anleitung zum General-Bass* 122 f., 148–150, 380 • *Practische Beyspiele* 148–150
 Forte, Allen 45, 150–153, 292, 343, 450, 452 • *Structure of Atonal Music* 45, 150–153, 292 • *The Atonal Music of Anton Webern* 153 • *The Harmonic Organization of The Rite of Spring* 151
 Förtsch, Johann Philipp 58
 Francès, Robert 337 • *La Perception de la Musique* 337
 Franck, César-Auguste 182, 226, 287, 480
 Franco von Köln 92, 153–156, 161, 214, 229, 245, 367 f., 502 f. • *Ars cantus mensurabilis* 153–156, 214, 245, 502

Franco von Paris → Franco von Köln
 Franz, Robert 528
 Frescobaldi, Girolamo 15, 37, 121
 Freyer, Hieronymus 319 • *Anweisung zur Deutschen Orthographie* 319
 Freytag, Gustav 495 • *Die Technik des Dramas* 495
 Froberger, Johann Jacob 258
 Frutolf von Michelsberg 28, 56, 211
 Fuchs, Carl 416 • *Praktische Anleitung zum Phrasieren* 416
 Fux, Johann Joseph 14 f., 50, 59 f., 64, 86, 111, 114, 156–158, 167, 238, 240, 259, 309 f., 322, 362, 381, 407, 426, 438, 447 f., 468–470, 480, 497 • *Gradus ad Parnassum* 50, 60, 64, 86, **156–158**, 238, 240, 275 f., 322, 426, 438

G

Gabrieli, Andrea 35, 523
 Gabrieli, Giovanni 258, 378
 Gabritschewski, Alexander Georgijewitsch 236
 Gade, Niels 429
 Gaffurio, Franchino 1, 8, 9, 13 f., 93, 95, 124, 134–136, 147, 158–165, 170 f., 181, 212 f., 249, 326, 354, 361 f., 371, 395, 492, 499, 521 • *De harmonia* 159 f., **163–165**, 170, 308, 327, 499 • *Practica musice* 8, 13 f., 134, 159 f., **161–163**, 165, 212, 308, 395 • *Theorica musice* 9, 147, **158–161**, 163–165 • *Theoricum opus musice discipline* 159, 163, 165 • *Tractatus practicabilium* 492
 Gál, Hans 480
 Galeazzi, Francesco 6, 107, 165–169 • *Elementi teorico-pratici di musica* **165–168**
 Galenos 327
 Galilei, Galileo 328, 440
 Galilei, Vincenzo 120, 165, 327 f., 499, 526 • *Dialogo della musica antica et della moderna* 120, 165, 328, 526 • *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* 328, 526
 Galliculus, Johannes 124, 134 • *Isagoge de compositione cantus* 134
 Gallicus, Johannes 93, 243 • *Ritus canendi* 93
 Gárdonyi, Zoltán 183
 Gasparini, Francesco 203
 Gates, Bernard 364
 Georgios Pachymeres 387
 Gerber, Ernst Ludwig 5 • *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* 5
 Gerbert, Martin 241, 308, 351

Gerhard, Roberto 435
 Gerle, Hans 143 • *Musica teutsch* 143
 Gershwin, Ira 527
 Gershwin, George 527
 [Gervais du Bus] *Roman de Fauvel* 37
 Gesualdo, Carlo, Fürst von Venosa 258
 Gevaert, François-Auguste 431, 513 • *Cours méthodique d'orchestration* 432 • *Nouveau traité d'instrumentation* 431
 Ghiselin, Johannes 95, 212 f.
 Giacomini, Lorenzo 328
 Giulio del Bene 328
 Gjerdingen, Robert O. 168 f., 338 • *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention* 168 • *Music in the Galant Style* **168 f.**
 Glarean, Heinrich (Loriti) 9, 43, 71, 104 f., 144, 170–173, 213, 255, 267, 282, 326 f., 342, 354 f., 378, 520, 525 • *Dodekachordon* 9, 71, 105, **170–173**, 525 • *Epitome ex Glareani Dodekachordo* 172 • *Uß Glareani Musick ein ußzug* 172 f.
 Glebow, Igor → Assafjew, Boris Wladimirowitsch
 Glière, Reinhold Moritzewitsch 498
 Glinka, Michail Iwanowitsch 113, 235, 433, 486
 Gluck, Christoph Willibald 53, 300, 433, 514
 Goclenius, Rudolf 135
 Godendach, Johannes (Bonadies) 161
 Goethe, Johann Wolfgang von 193 f., 196, 301, 395, 528 • *Zur Farbenlehre* 193 f. • *Metamorphose der Pflanzen* 395 f.
 Goetschius, Percy 173 f. • *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Canon and Other Polyphonic Forms* 173 • *The Homophonic Forms of Musical Composition* 173 • *The Material Used in Musical Composition* **173 f.** • *The Theory and Practice of Tone-Relations* 173
 Gombert, Nicolas 95, 143
 Goodman, Nelson 65 • *The Structure of Appearance* 65
 Goscalcus 174–176 • *Berkeley-Traktat-Sammlung* **174–176**
 Gostaltus → Goscalcus
 Gottsched, Johann Christoph 489
 Grabner, Hermann 276, 305 f., 416 f. • *Der lineare Satz* 276 • *Harmonielehre* 417
 Graun, Carl Heinrich 15, 50, 113, 264, 312
 Graun, Johann Gottlieb 50
 Graupner, Christoph 203
 Gregor I. der Große, Papst 4
 Gregoras, Nikephoros 387 f.

Greitter, Matthias 287
 Grell, August Eduard 49 f.
 Grieg, Edvard 235
 Grimm, Heinrich 48
 Grolier, Jean 163
 Grosset, Joanny 334
 Gubaidulina, Sofia 90, 115
 Guéron, Pierre 330
 Guido von Arezzo 4, 9 f., 12, 92 f., 95, 127, 133, 160, 176–180, 187, 211, 214, 241 f., 362, 364, 367, 372, 394, 499, 518 f., 522 • *Epistola ad Michaelem* 93, 176 • *Micrologus* 4, 9, 12, 28, 93, 160, **176–179**, 241 f. • *Prologus in Antiphonarum* 176 • *Regulae rythmice* 176, 214
 Guido von Saint-Denis 367 • *Tractatus de tonis* 367 f.
 Guilielmus Monachus 179–181 • *De preceptis artis musicae* **179–181**
 Guillaume de Lorris *Roman de la Rose* 37
 Gumpelzhaimer, Adam 103 f., 135 • *Compendium musica Latino-Germanicum* 104, 135
 Günther, Johann Christian 489

H

Haas, Bernhard 182 f. • *Die neue Tonalität* **182 f.**
 Hába, Alois 150, 183–185, 234 • *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* [Harmonische Grundlagen des Vierteltonsystems] 184 • *Harmonické základy dvanáctitónového systému* [Harmonische Grundlagen des Zwölftonsystems] 185 • *Neue Harmonielehre* **183–185** • *O psychologii tvorění, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu* [Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils] 184
 Habert, Johannes Evangelist 486
 Hagedorn, Friedrich von 489
 Hakobian, Levon Oganezewitsch 90
 Halévy, Jacques Fromental 53, 86, 226
 Halle, Morris 288
 Halm, August 109, 186 f., 274, 277 • *Harmonielehre* **186 f.**, 277
 Hamburger, Povel 240 • *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlaere* 240
 Hamilton, James, Lord Paisley 363
 Hanboys, John 228, 367 • *Summa super musicam continuam et discretam* 228, 367

Händel, Georg Friedrich 15, 50, 169, 231, 287, 340, 362, 385, 447 f.
 Handschin, Jacques Samuel 23, 187–189, 218, 220 • *Musikgeschichte* 187 • *Der Toncharakter* 187–189, 218, 220
 Haslick, Eduard 230, 302
 Harnisch, Otto Siegfried 43 • *Artis musicae delineatio* 43
 Haslinger, Tobias 379
 Haßler, Hans Leo 378
 Hasty, Christopher 100, 189–191 • *Meter as Rhythm* 189–191
 Hatten, Robert 7, 192 f. • *Musical Meaning in Beethoven* 7, 192 f.
 Hauer, Josef Matthias 47, 150, 193–196, 475 • *Der goldene Schnitt* 196 • *Deutung des Melos* 194 f. • *Musikerbriefe* 194 • *Über die Klangfarbe* 194 • *Vom Melos zur Pauke* 194–196 • *Vom Wesen des Musikalischen* 193 f., 195 • *Zwölftontechnik* 195 f.
 Hauptmann, Moritz 51, 186, 196–201, 230 f., 271 f., 410–415, 419, 466, 475, 510, 512–514 • *Die Natur der Harmonik und der Metrik* 51, 196–199, 200 f., 230, 410, 466, 475 • *Lehre von der Harmonik* 196 f., 199–201
 Hawkins, John, Sir 161 f., 363, 371 • *General History of the Science and Practice of Music* 162
 Haydn, Joseph 7, 14, 37, 79, 81, 92, 107 f., 113, 146, 158, 169, 207–209, 230, 254, 263, 265, 299 f., 340, 401, 407, 412, 423, 428, 433–435, 447, 461 f., 471, 481, 496, 505, 509
 Haydn, Michael 122
 Hebb, Donald O. 336
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 196–198, 315 • *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* 197
 Heinichen, Johann David 17, 58, 148, 201–204, 253 f., 311–313, 318, 347, 391, 467–470, 516 • *Der General-Bass in der Composition* 201–204, 253, 311, 318, 391, 470, 516 • *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* 201
 Heinrich (Friedrich Heinrich), Markgraf von Brandenburg-Schwedt 258
 Heller, Stephen 300, 529
 Helmholtz, Hermann von 102, 187 f., 198, 204–206, 220, 337, 408, 413 f., 481 • *Lehre von den Tonempfindungen* 102, 187, 198, 204–206, 337
 Henderson, Ray 527
 Henkel, Heinrich 18 f.
 Henricus de Colonia 394
 Henselt, Adolf 464
 Hepokoski, James 80, 167 f., 206–209 • *Elements of Sonata Theory* 167, 206–209

Heraeus, Carl Gustav 156 • *Brevis Explicatio Numismatum* 156
 Herbart, Johann Friedrich 233, 481 • *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* 481
 Herbst, Johann Andreas 57, 105, 298, 382 • *Musica poetica* 57 • *Musica practica sive instructio pro symphoniis* 105
 Heredia, Pietro (de) 121
 Hermann von Reichenau (Hermannus Contractus) 28, 56, 128, 209–211, 241, 419, 517 f. • *Musica* 209–211
 Hérold, Ferdinand 226
 Herpol, Homer 173, 355 • *Novum et insigne opus musicum* 355
 Heyden, Sebald 96, 143, 170, 211–213, 296 • *De arte canendi* 211–213 • *Musicae, id est, artis canendi libri duo* [Erstausgabe von: *De arte canendi*] 212 • *Musicae στοιχειώσις [stoicheiosis]* 170, 212
 Hieronymus de Moravia 26, 153, 213–215, 242 f. • *Tractatus de Musica* 213–215, 242
 Hiller, Ferdinand (von) 215 f., 411, 514 • *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* 215 f.
 Hiller, Johann Adam 428
 Hindemith, Paul 36, 87, 150, 216–218, 256, 391, 454, 488 • *Unterweisung im Tonsatz I* 216–218, 391, 488 • *Unterweisung im Tonsatz II* 217 f., 488 • *Unterweisung im Tonsatz III* 217 f., 488
 Hippasos von Metapont 62
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 315
 Hofmeister, Friedrich 105
 Hoger, Abt in der Abtei Werden bei Essen 20
 Holst, Gustav 471
 Homer 493
 Honegger, Arthur 480
 Hooke, Robert 440
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 71, 119, 171, 494 • *Ars poetica* 71
 Hornbostel, Erich Moritz von 187–189, 217, 219–221, 355 f. • *Das räumliche Hören* 188, 219–221 • *Laut und Sinn* 219 • *Melodie und Skala* 219 • *Melodischer Tanz* 187, 219 • *Psychologie der Gehörseinscheinungen* 188, 219–221 • *Über Geruchshelligkeit* 219
 Hothby, John 1, 221–223, 395 • *Excitatio quaedam musicae artis per refutationem* 395 • *La Calliopea legale* 221–223
 Hucbald von Saint-Amand 20, 28, 55, 92, 177, 223 f., 241 • *De harmonica institutione* 223 f.

Hugo von Saint-Victor 458
 Hull, Arthur Eaglefield 150
 Hummel, Johann Nepomuk 107 f., 301
 Husserl, Edmund 290
 Huygens, Christiaan 119, 204, 501 • *Lettre de Mr. Huygens à l'Auteur touchant le Cycle Harmonique* 501
 Hyagnis 160

I

Ignatius von Loyola 156
 Imbimbo, Emanuele 137 f.
 Indy, Vincent d' 224–227, 333, 335 • *Cours de composition musicale* 224–227, 267, 333
 Isaac, Henricus 95, 136, 172, 212 f.
 Isidor von Sevilla 4, 41, 160, 214, 358, 520 • *Etymologiae* 214, 358
 Ives, Charles 102, 151

J

Jachet de Mantua 34 f., 372
 Jackendoff, Ray 100, 288–290, 337, 346, 452 • *A Generative Theory of Tonal Music* 288–290, 337, 346, 452
 Jacobus de Hispania (Jacobus von Lütlich) 160, 227–229, 367 f., 503 • *Speculum musicae* 227–229, 367 f., 503
 Jadasohn, Salomon 229–232, 495 • *Lehrbuch der Harmonie* 229–231 • *Lehre vom Canon und von der Fuge* 231 f. • *Tonbewusstsein. Die Lehre vom musikalischen Hören* 230
 Jahn, Otto 196, 299
 Jakob I., König von England 255
 Jakobson, Roman 6
 Janáček, Leoš 184 f., 232–234 • *Úplná nauka o harmonii* [Vollständige Harmonielehre] 232–234
 Janequin, Clément 226, 267
 Jarnach, Philipp 305
 Jaworski, Boleslaw Leopoldowitsch 36, 234–236 • *Das eintonale zusammenhängende Ganze* 236 • *Строение музыкальной речи* [Der Bau der musikalischen Sprache] 234–236
 Jean de Bourgogne 153
 Jean de Meung *Roman de la Rose* 37
 Jean de Vaillant → Vaillant, Johannes
 Jelenperger, Daniel 510
 Jelinek, Hanns 237 f. • *Anleitung zur Zwölftonkomposition* 237 f.
 Jeppesen, Knud 51, 158, 238–240, 448 • *Der Palestrinastil und die Dissonanz* 238 • *Kontrapunkt* 51, 238–240
 Jewsejew, Sergei Wassiljewitsch 431
 Joachim II., Kurfürst von Brandenburg 298

- Johann Albrecht I., Herzog zu Mecklenburg 95
- Johann Ernst IV., Herzog von Sachsen-Weimar 505
- Johann Friedrich, Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt 262
- Johann Georg, Kurfürst von Brandenburg 298
- Johannes Affligemensis (Cotto) 4, 56, 133, 179, 214, 241–243, 246, 519 • *De musica* 4, 179, 214, **241–243**
- Johannes de Garlandia 25 f., 153 f., 214, 243–245 • [*De mensurabili musica*] 153, 214, **243–245** • [*De plana musica*] 243
- Johannes de Grocheo 243, 367 • *De musica* (Ars musicae) 367
- Johannes de Monte 2
- Johannes de Muris 4, 92, 142, 161, 175, 228 f., 246–249, 492, 504 • [*Libellus cantus mensurabilis*] 175, 504 • *Musica speculativa* 246, **247–249** • *Notitia artis musicae* 247 • [*Ars contrapuncti*] 175
- Johannes de Olomons 246 • *Palma choralis* 246
- Johannes de Sacrobosco 383 • *De sphaera mundi* 383
- Johannes Egidius Zamorensis 394 • *Ars musica* 394
- Johannes Hollandrinus 245–247, 249 • [*Traditio Johannis Hollandrini*] **245–247**
- Johannes Vetulus de Anagnia 503
- Johansen, Yuli Iwanowitsch 429
- John of Tewkesbury 503 • *Quatuor principalia* 358
- Johnson, Marc 527
- Jonas, Oswald 397, 449
- Jones, William 364 • *Treatise on the Art of Music* 364
- Josquin Desprez 1, 12, 52, 95, 109, 125, 136, 143, 171 f., 212 f., 236, 240, 267, 354, 372, 522
- Juon, Paul 498
- Justin der Märtyrer 82
- K**
- Kagel, Mauricio 103, 477 f.
- Kant, Immanuel 141
- Kapsberger, Giovanni Girolamo 258
- Karajew, Kara 116
- Karg-Elert, Sigfrid (Siegfried Theodor Karg) 249–252, 360 • *Akustische Ton-Klang- und Funktionsbestimmung* 249 f. • *Die Grundlagen der Musiktheorie* 249 • *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre* **249–252**
- Karl VI., römisch-deutscher Kaiser 156
- Karl der Große, römischer Kaiser 41
- Kastner, Jean-Georges 53, 108 • *Cours d'instrumentation* 53 • *Grammaire musicale* 108 • *Traité général d'instrumentation* 53
- Katunjan, Margarita Iwanowna 90
- Kayser, Hans 216
- Keinspeck, Michael 520
- Kellner, David 252–254, 490 • *Auserlesene Lauten-Stücke* 253 • *Die Noth-Flagge des Gebeths* 253 • *Treulicher Unterricht im General-Baß* **252–254**, 490
- Kennedy Andrews, Herbert 240 • *An Introduction to the Technique of Palestrina* 240
- Kepler, Johannes 11, 254–256, 258, 515 • *Harmonice mundi* 119, **254–256** • *Mysterium cosmographicum* 254
- Kerle, Jacobus de 240
- Kerll, Johann Kaspar 258
- Kiel, Friedrich 113, 115, 472, 528
- Kiesewetter, Raphael Georg 505 • *Geschichte der europäisch-abend-ländischen oder unsrer heutigen Musik* 505
- Kim, Earl 288
- Kircher, Athanasius 15, 157, 160, 203, 256–258, 349, 428, 437, 501, 506, 515 • *Institutiones mathematicae* 257 • *Mathematica curiosa* 257 • *Musurgia universalis* **256–258**, 437, 501
- Kirillina, Larisa Valentinovna 90
- Kirnberger, Johann Philipp 15, 58, 85, 122, 158, 258–260, 262 f., 265, 275, 301, 310, 313, 315, 347, 402, 419, 508 f. • *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* 85, **258–260** • *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* 259
- Kjuregian, Tatiana Surenowna 90
- Klein, Bernhard 112 f.
- Klenau, Paul von 195
- Klengel, August Alexander 232
- Klengel, Julius 115
- Knecht, Justin Heinrich 260–262, 505, 508 • *Elementarwerk der Harmonie* **260–262**, 505
- Knöfel, Johann 73
- Koch, Friedrich Ernst 59
- Koch, Heinrich Christoph 6, 106 f., 167, 207 f., 261–266, 381, 402, 415, 425 f., 428, 433–435 • *Journal der Tonkunst* [Zeitschrift] 262 • *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* 381 • *Musikalisches Lexikon* 262, 381 • *Versuch einer Anleitung zur Composition* 107, 167, 208, **262–266**, 415, 428, 433
- Koechlin, Charles 266–269, 356 • *Traité de l'Harmonie* **266–269**
- Koenig, Gottfried Michael 477
- Koffka, Kurt 336
- Köhler, Louis 198 • *Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre* 198 • *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel* 198
- Kollmann, August Friedrich 259 • *Essay on musical Harmony* 259
- Komar, Arthur J. 288, 443
- Konjus, Georgi Eduardowitsch 269–271 • *Die Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der musikalischen Form* 269 • *Метропектоническое исследование музыкальной формы* [Die metrotektionische Untersuchung der musikalischen Form] **269–271** • *Die wissenschaftliche Begründung der musikalischen Syntax* 269
- Konrad von Hirsau 520
- Kopernikus, Nikolaus 340
- Koßwick, Michael 142
- Kramer, Jonathan D. 479 • *The Time of Music* 479
- Kraus, Joseph Martin 157 • *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* 157
- Krehl, Stephan 271 f. • *Allgemeine Musiklehre* 271 • *Formenlehre* 271 • *Harmonielehre (Tonalitätslehre)* **271 f.**
- Křenek, Ernst 36, 237, 272–274, 480 • *Studies in Counterpoint I Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* **272–274**
- Kretzschmar, Hermann 302
- Kroyer, Theodor 239
- Krueger, Felix 279
- Kruglikow, S. N. 430
- Krumhansl, Carol 290
- Kullak, Theodor 464
- Kunkel, Franz Joseph 512–514
- Kurth, Ernst 36, 79, 109, 187, 274–281, 287, 306, 356, 365, 406, 464, 467, 495 f. • *Bruckner* 276, 281 • *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* 36, **274–276**, 279–281, 495 f. • *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* 275, 279 • *Musikpsychologie* 187, 275, **279–281** • *Roman-tische Harmonik* **276–278**, 280 f.
- L**
- L'Affilard, Michel 350
- La Charlonière, Gabriel 330
- Lachner, Franz 232, 464
- Ladislaus de Zalka 249
- Lakoff, George 527

Lambert, Michael (Saint-Lambert) 203, 318
 Lambertus 26, 153, 245 f. • *Tractatus de musica* 153, 245 f.
 Lanfranco, Giovanni Maria 281–283, 395 • *Scintille di musica* 281–283, 395
 Langacker, Ronald 527
 Langer, Susanne K. 99
 Lansky, Paul 365
 Larsen, Jens Peter 206, 209
 LaRue, Jan 443
 Lasso, Orlando di 42, 51, 73, 112–115, 125, 295, 354, 378
 Laurencine d'Armond, Ferdinand Peter, Graf 514
 La Violette, Wesley 365
 La Voye-Mignot 350 • *Traité de musique* 350
 Lebedew, Sergei Nikolajewitsch 90
 Lechner, Leonhard 73
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 132
 Leibowitz, René 283–285 • *Introduction à la musique de douze sons* 283–285 • *Qu'est-ce que la musique de douze sons?* 283 • *Schoenberg et son école* 283
 Leichtenritt, Hugo 225, 285–288, 422, 481, 495 • *Formenlehre* 225, 285–288, 481
 Le Jeune, Claude 330, 336
 Lemacher, Heinrich 60 • *Lehrbuch des Kontrapunktes* 60
 Lemovicus, Petrus 214
 Lendvai, Ernő 183, 466
 Lenin, Wladimir Iljitsch 36
 Lenormand, René 150, 356
 Leo X., Papst 95
 Leonardo da Vinci 484 • *Trattato della Pittura* 484
 Leonicino, Niccolò 164
 Leoninus (Leonin) 26 • *Magnus liber* 24, 26
 Leopold I., römisch-deutscher Kaiser 157
 Lerdahl, Fred 100, 288–290, 337 f., 346, 452 • *A Generative Theory of Tonal Music* 288–290, 337, 346, 452 • *Tonal Pitch Space* 289
 Le Roy, Adrian 349
 Leschetizky, Theodor 464
 Levinson, Jerrold 338, 479 • *Music in the Moment* 479
 Lévi-Strauss, Claude 70
 Lewin, David 97, 150, 183, 290–294, 454 • *Generalized Musical Intervals and Transformations (GMIT)* 292–294 • *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception* 290–292
 Liberman, Mark 289
 Lichnowsky, Karl Max, Fürst von 148

Lichtenfels, Hainrich → Faber, Heinrich
 Liebermann, Rolf 117
 Lioncourt, Guy de 225
 Lippius, Johannes 43, 48, 104 f., 160, 294–296, 506, 515 • *Disputatio Musica Prima* 294 • *Disputatio Musica Secunda* 294 • *Disputatio Musica Tertia* 294 • *Philosophiae verae ac sinceræ* 295 • *Synopsis musicae novæ* 43, 104, 294–296
 Lipps, Theodor 220, 279
 Listenius, Nikolaus 14, 71, 103, 124, 133, 136, 142 f., 160, 212, 247, 296–299, 520 • *Musica* [rev. Fassung von: *Rudimenta musicae*] 296–298 • *Rudimenta musicae* 14, 296–299
 Liszt, Franz 116, 142, 146, 182, 226, 230, 235 f., 251, 286, 300 f., 374, 385, 406, 433, 467, 512, 514
 Ljadow, Anatoli Konstantinowitsch 35, 429
 Lobe, Johann Christian 299–302, 406, 514 • *Katechismus der Kompositionslehre* 299 • *Kompositionslehre* 299–302
 Locke, John 340
 Locke, Matthew 370
 Loquin, Anatole 142, 150
 Lorenz, Alfred 288
 Loriod, Yvonne 234 f.
 Losovaja, Irina Ewgenjewna 90
 Lossius, Lucas 71 f. • *Erotemata dialecticæ et rhetoricæ Philippi Melanthonis* 72
 Lotti, Antonio 203
 Lotze, Hermann 481 f. • *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* 482
 Louis, Rudolf 302–304 • *Harmonielehre* 302–304
 Loulié, Étienne 350, 440 f.
 Lowe, Edward 370 • *A short direction for the performance of Cathedrall Service* 370
 Ludwig IX., König von Frankreich 167
 Ludwig XII., König von Frankreich 163
 Lukács, Georg 219
 Lukian von Samosata 171
 Lully, Jean-Baptiste 316, 393
 Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch 236
 Lusitano, Vicente 499, 501
 Lussy, Mathis 341, 414 • *Traité de l'expression musicale* 414
 Luther, Martin 8, 12, 42, 75, 103 f., 124, 142 f., 297 f. • *Tischreden* 104
 Lutosławski, Witold 117, 191

M

Mach, Ernst 206, 220, 279 f. • *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* 280 • *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie* 206
 Machaut, Guillaume de 217, 267
 Macrobius 127, 210, 400 • *Kommentar zum Somnium Scipionis* 400
 Mahler, Gustav 209, 304, 355 f., 397, 460, 480
 Mahu, Stephan 142
 Malcolm, Alexander 364 • *Treatise of Musick* 364
 Maler, Wilhelm 304–306, 417 • *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* [Erstausgabe: *Beitrag zur Harmonielehre*] 304–306, 417
 Manfredini, Vincenzo 364
 Mann, Alfred 158
 Marcello, Benedetto 114, 318 f.
 Marchetus de Padua 46, 92, 160 f., 306–308, 383, 501 • *Lucidarium* 92, 306–308, 501 • *Pomerium in arte musice mensurate* 307
 Marenzio, Luca 73, 295
 Maria Magdalena, Erherzogin von Österreich 523
 Marpur, Friedrich Wilhelm 15, 17, 85 f., 90 f., 158, 258 f., 261–263, 265, 308–313, 391, 402, 428, 464, 467, 469, 485, 508 • *Abhandlung von der Fuge* 91, 158, 308–310, 312 • *Anleitung zur Singcomposition* 308 • *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* 17, 91, 262, 308, 310–313 • [Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpur] 467 • *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 391 • *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* 17, 311, 391 • *Versuch über die musikalische Temperatur* 313
 Martianus Capella 29 f., 82, 160, 170, 400 • *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [darin: *De musica*] 29 f., 400
 Martini, Giovanni Battista, gen. Padre Martini 86, 115, 157, 166, 215, 308, 310, 328, 362 f., 487, 504 • *Esemplare ossia Saggio fondamentale* 157, 363 • *Storia della musica* 166, 363
 Marx, Adolf Bernhard 19, 54, 106 f., 113, 144, 146, 168, 299, 301, 313–316, 402, 404, 406 f., 422, 432 f., 461 f., 486, 498 • *Allgemeine Musiklehre* 313 •

- Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* 113, 315 • *Lehre von der musikalischen Komposition* 19, 54, 106, 144, 146, **313–316**, 461, 486 • *Ludwig van Beethoven* 313
- Marx, Karl 36
- Masson, Charles 316 f., 350, 393 • *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* **316 f.**
- Mattei, Stanislao 215 • *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* 215
- Matthaei, Conrad 296, 516
- Mattheson, Johann 15, 17, 49, 59, 64, 132, 156–158, 194, 201, 203, 254, 296, 298, 309–312, 317–323, 347, 364, 379, 391, 428, 465, 467–470, 490, 506 • *Critica musica* 156 f. • *Das beschützte Orchestre* 319–322 • *Das forschende Orchestre* 49, 58, 319–322 • *Das neu-eröffnete Orchestre* 194, 312, 319–322 • *Der Vollkommene Capellmeister* 64, 264, 318 f., **320–323**, 428, 470 • *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Baß* 317 f., 490 • *Grosse General-Baß-Schule* **317 f.** • *Kern melodischer Wissenschaft* 309, **318–320** • *Kleine Generalbaß-Schule* 203, 317 f.
- Mauduit, Jacques 331
- Mayrberger, Karl 464
- Mayuzumi, Toshiro 117
- Mazzocchi, Domenico 121
- Mazzola, Guerino 323–325, 454 • *Geometrie der Töne* **323–325** • *Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie* 323 • *The Topos of Music* 323
- Méhul, Étienne-Nicolas 53, 300
- Mehus, Lorenzo 328
- Mei, Girolamo 120, 326–328 • *De modis musicis antiquorum* 120, **326–328** • *Discorso sopra musica antica e moderna* 328
- Meiland, Jakob 73
- Melanchthon, Philipp 43, 71, 136, 142 f., 297
- Meleguli, Pantaleone 163
- Mendel, Hermann 406 • *Musikalisches Conversations-Lexikon* [ab Bd. 7 hrsg. von August Friedrich Wilhelm Reissmann] 406
- Mendelssohn Bartholdy, Felix 146, 174, 196, 230, 232, 299, 315, 407, 412, 423, 429, 433, 435, 443, 467, 480
- Merritt, A. Tillman 45
- Mersenne, Marin 11, 117, 119, 204, 258, 328–331, 349, 392, 440, 526 • *Harmonie universelle* 11, **328–331**, 392 • *La vérité des sciences* 526 • *Quaestiones celeberrimae in Genesin* 330 • *Traité de l'harmonie universelle* 329
- Mersmann, Hans 408
- Merula, Giorgio 161
- Merulo, Claudio 258, 378, 526
- Meschtschaninow, Peter 87
- Messiaen, Olivier 87, 150, 331–336, 454 • *La Nativité du Seigneur* [Vorw.] 331 • *Quatuor pour la fin du temps* [Vorw.] 331 • *Technique de mon langage musical* **331–334**, 335 • *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* **334–336** • *Vingt leçons d'harmonie* 87
- Metastasio, Pietro 488
- Meyer, Leonard B. 99 f., 168 f., 336–338, 344 f., 443 • *Emotion and Meaning in Music* 99, **336–338**, 344 • *Explaining Music* 338 • *Music, the Arts, and Ideas* 338 • *Style and Music* 338 • *The Rhythmic Structure of Music* **99 f.**, 338
- Meyerbeer, Giacomo 53, 226, 301 f., 433
- Micheli, Romano 258
- Mies, Paul 397
- Milanesi, Ludovico 282
- Milhaud, Darius 268
- Mizler, Lorenz Christoph 133, 158, 467 • *Anfangs-Gründe des General-Basses* 468
- Mjaskowski, Nikolai Jakowlewitsch 236
- Mjasojedow, Andrei Nikolajewitsch 498
- Mocquereau, André 332, 335
- Momigny, Jérôme-Joseph de 106, 142, 225, 338–341, 391 • *Cours complet d'harmonie et de composition* **338–341** • *La seule vraie théorie de la musique* 391
- Mondrian, Piet 47
- Monteverdi, Claudio 35, 52, 109, 140, 190, 267, 350, 374
- Moog, Robert 204
- Moore, Douglas 463
- Morales, Cristóbal de 372, 522
- Morley, Thomas 341 f., 369 f. • *Introduction to Practicall Musicke* **341 f.**, 369
- Morris, Robert 45, 342–344 • *Composition with Pitch-Classes* 45, **342–344**
- Moscheles, Ignaz 300, 429
- Möser, Carl 315
- Moulu, Pierre 486
- Mouton, Jean 172, 522
- Mozart, Leopold 161, 169
- Mozart, Wolfgang Amadeus 6 f., 14, 19, 53, 79, 81, 107, 113, 140, 158, 169, 186, 208 f., 230, 263, 265, 286, 299–302, 310, 335, 339 f., 401, 405–407, 412, 421, 423, 428, 433, 443, 447, 461, 472, 474, 480, 505, 509, 514, 527 f.
- Murschhauser, Franz Xaver Anton 309, 313, 469
- Mussorgski, Modest Petrowitsch 356
- Mylius, Georg 42
- Mylius, Wolfgang Michael 58
- N**
- Nancarrow, Conlon 103
- Narmour, Eugene 168, 338, 344–346 • *The Implication-Realization Model* **344–346**
- Naumann, Karl Ernst 198
- Neidhardt, Johann Georg 469
- Neumann, Friedrich 99, 475 • *Die Tonverwandtschaften* 475 • *Die Zeitgestalt* 475 • *Tonalität und Atonalität* 475
- Nichelmann, Christoph 391 • *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* 391
- Niedermeyer, Louis 267
- Niedt, Friedrich Erhardt 318, 346–348, 516 • *Musicalische Handleitung* 318, **346–348**, 516
- Nietzsche, Friedrich 51, 251, 416 • *Der Fall Wagner* 416
- Nikomachos von Gerasa 31, 61 f., 159, 179, 348 f. • *Arithmetike Eisagoge* 61 • *Encheiridion* 61, 179, **348 f.**
- Nivers, Guillaume-Gabriel 349–351 • *[Méthode facile pour apprendre à chanter la musique]* 349 • *Traité de la composition* **349–351**
- Notker Labeo 351–353 • *[De musica]* **351–353**
- Novák, Vítězslav 184 f.
- Nucius, Johannes 298, 354 f. • *Musices Poeticae* **354 f.**
- Nüll, Edwin von der 46, 355–357 • *Moderne Harmonik* **355–357**
- O**
- Obrecht, Jacob 2, 12, 95, 212, 240
- Ockeghem, Johannes 2, 12, 95, 171 f., 212 f., 354, 492–494, 522
- Odington, Walter 228, 357 f. • *De speculatione musicae* 228, **357 f.**
- Odo von Cluny 367, 419
- Oelenhainz, Friedrich 504
- Oettingen, Arthur von 76, 198, 250 f., 271, 358–360, 413 f., 418 f. • *Harmonie-System* **358–360** • *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* 358
- Offenbach, Jacques 226
- Ohm, Georg Simon 413
- Opelt, Friedrich Wilhelm 204 • *Allgemeine Theorie der Musik auf den*

Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet 204
 Orel, Alfred 480
 Oridryus, Johannes 298 • *Practicae musicae utriusque praecepta brevia* 298
 Ornithoparchus (Ornitoparch), Andreas 134, 136, 142 f., 360–362, 521 • *Enchiridion latinae constructionis* 360 • *Musice Active Micrologus* 134, 360–362
 Ornstein, Leo 101
 Orsini, Fulvio 326
 Osiander, Andreas 136
 Oster, Ernst 440, 449
 Österreich, Georg 58
 Ostwald, Wilhelm 279
 Oulibicheff, Alexander 299
 Ouvrard, René 350 • *Secret pour composer en musique* 350

P

Pachelbel, Johann 60
 Paisiello, Giovanni 401
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15, 35, 51 f., 58, 60, 86, 90, 113 f., 156, 158, 203, 238–240, 258, 322, 372, 408, 486, 522
 Paolucci, Giuseppe 157, 362 f. • *Arte pratica di contrappunto* 362 f.
 Para du Phanjas, François 340
 Pärt, Arvo 115
 Pasquini, Bernardo 52, 138
 Paul, Oskar 198 f.
 Pausewang, Johann Georg 148
 Peirce, Charles S. 193
 Pepping, Ernst 60 • *Der polyphone Satz* 60
 Pepusch, Johann Christoph 363 • *Treatise on Harmony* [Erstausgabe: *Short Treatise on Harmony*] 363 f.
 Peri, Jacopo 327
 Perle, George 364–367 • *Serial Composition and Atonality* 365 • *Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók* 365 • *The Operas of Alban Berg* 365 • *Twelve-Tone Tonality* 364–367
 Perotinus (Perotin) 26 • *Magnus liber* 24, 26
 Perrault, Claude 440
 Perrine 349
 Petrucci, Ottaviano 3
 Petrus de Cruce 367 f. • *Tractatus de tonis* 367–369
 Petrus Picardus 214, 368 • [Ars motetorum compilata breviter / *Musica mensurabilis*] 214, 368
 Pevernage, Andreas 73

Pfrogner, Hermann 218 • *Die Zwölfordnung der Töne* 218
 Philipp IV., König von Frankreich 367
 Philolaos 32, 160, 348
 Philomathes, Venceslaus 134, 521 • *Musorum libri quattuor* 134
 Pherekrates 327
 Piero del Nero 328 • *Discorso sopra musica antica e moderna* [als Hrsg.] 328
 Pierre le Chantre 25
 Pilgrim, Erzbischof von Köln 55
 Piper, Paul 351
 Platon 29 f., 61, 159, 210, 255, 327, 348 f. • *Politeia* 29, 61, 327 • *Timaos* 30, 210, 349
 Playford, Henry 369
 Playford, John 369–371 • *A Musickall Banquet* 369 • *Introduction to the Skill of Musick* 369–371
 Plotin 29
 Plutarch 43, 326 f. • *De musica* 326 • *Moralia* 43, 327
 Polak, Abraham Jeremias 356
 Polizzino, Giovanni 121 f.
 Pomponius Porphyrio 387
 Pontio, Pietro 371 f. • *Dialogo di musica* 371 f. • *Ragionamento di Musica* 371 f.
 Popper, Karl 189
 Porphyrios 29, 129, 171, 327 • *Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios* 129
 Porta, Costanzo 523
 Portmann, Johann Gottlieb 107 • *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* 107
 Pospelowa, Rimma Leonidowna 90
 Pousseur, Henri 373–377 • *Anton Weberns organische Chromatik* 373 • *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik* 373–375 • *Musik, Form und Praxis* 375–377 • *Pour une périodicité généralisée* 374, 375–377 • *Theorie und Praxis in der neuesten Musik* 375–377 • *Zur Methodik* 373–375
 Praetorius, Christoph 71
 Praetorius, Michael 11, 48 f., 105, 355, 377–379, 382, 500, 522 • *Syntagma musicum* 11, 49, 105, 377–379, 500, 522
 Prasperg, Balthasar 247
 Predieri, Angelo 86
 Preindl, Joseph 149, 379–381 • *Wiener-Tonschule* 149, 379–381
 Preus, Georg 58
 Prince, Alan 289
 Prinmer, Ferdinand 58
 Printz, Wolfgang Caspar 296, 298, 379, 382 f., 470, 506, 515 • *Compendium musicae* 382 f. • *Compendium mu-*

sicae in quo brevier [...] *explicatur* [...] *quae ad Oden artificiosè componendam requiruntur* 382 • *Musica modulatoria vocalis* 382 • *Phrynus Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* [1696 veröff. als: *Phrynidis Mitilenei, Oder des Satyrischen Componisten Erster bis Dritter Theil*] 382, 470
 Prokofjew, Sergei Sergejewitsch 315, 431, 498
 Prosdocimus de Beldemandis 221, 308, 383 f. • *Algorismus de integris* 383 • *Monacordum* 383 f. • *Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi* 221 • *Scriptum super tractatu de spera Iohannis de Sacrobosco* 383
 Protopopow, Sergej Wassiljewitsch 236, 429
 Prout, Ebenezer 384–386, 416, 486 • *Applied Forms* 225 • *Harmony. Its Theory and Practice* 384–386
 Prüß, Johann 521
 Pseudo-Aristoteles 128 f. • *Problemata* 128 f.
 Pseudo-Odo 127 • *Dialogus de musica* 177, 367 f.
 Pseudo-Theodonus 503
 Ptolemaios, Claudius 30, 32 f., 61 f., 120, 129, 132, 147 f., 159, 164 f., 326 f., 348, 386–388, 525 • *Harmonielehre* 30, 32, 61 f., 120, 129, 164 f., 326, 386–388 • *Mathematikè syntaxis / Almagest* 387 f. • *Tetrabiblos* 387 f.
 Purcell, Henry 370 f.
 Purkinje, Jan Evangelista 219
 Pythagoras 4 f., 11 f., 61–63, 82, 131, 143, 148, 159 f., 163, 178, 188, 220, 228, 247, 250, 255, 295, 307, 327, 348 f., 353, 361, 373, 384, 387, 394, 445 f., 475, 499, 504, 517, 524, 527

Q

Quentell, Heinrich 521
 Quintilian, Marcus Fabius 297 f., 524 • *Institutio oratoria* 298, 524

R

Rachmaninow, Sergei Wassiljewitsch 89
 Racquet, Charles 330
 Rahn, Jay 66 • *A Theory for All Music* 66
 Rahn, John 45, 66 • *Basic Atonal Theory* 45, 66
 Rameau, Jean-Philippe 16 f., 83, 85, 87, 91, 109 f., 138, 141, 145, 166, 184, 189, 203, 226, 253, 259, 262, 309, 311–313, 317, 339, 350, 362, 364, 385, 388–393,

- 413 f., 419, 463 f., 466–468, 504 f., 507–509, 526 f. • *Démonstration du principe de l'harmonie* 16 • *Génération harmonique* 16, 390, 393 • *Nouveau système de musique theorique* 389 f., **391–393** • *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe* 393 • *Traité de l'harmonie* 16, **388–391**, 392 f., 526
- Ramis [auch: Ramos] de Pareja, Bartolomeo 2, 93, 147, 161, 394 f. • *Musica practica* 93, **394 f.**
- Ramler, Karl Wilhelm 263–265 • *Einleitung in die Schönen Wissenschaften* [Übs. von Batteux' *Cours de Belles Lettres*] 264
- Randall, James K. 65
- Raselius, Andreas 173
- Ratbod, Erzbischof von Trier 399, 401
- Ratner, Leonard G. 6, 167, 192 • *Classic Music* 6, 167
- Ratz, Erwin 79, 207, 395–397, 463 • *Formenlehre* 79, **395–397**, 463
- Ravel, Maurice 332, 336
- Ravn, Hans Mikkelsen → Corvinus, Johannes Michael
- Reber, Henri 215
- Reger, Max 218, 251, 276, 286, 304, 355 f., 359, 397–399, 460, 480 • *Modulationslehre* 397–399, 460, 496
- Regino von Prüm 55, 399–401 • *Epistola de armonica institutione* 55, **399–401** • *Tonarius* 55
- Regis, Johannes 492–494
- Regnart, Jacob 73
- Reicha, Anton 91, 106–108, 115, 225, 391, 401–406 • *Traité de haute composition musicale* 391, **404–406** • *Traité de mélodie* 106, **401–403**, 404–406 • *Traité d'harmonie pratique* **403 f.**, 405
- Reichardt, Johann Friedrich 146, 258
- Reimann, Aribert 59
- Reinecke, Carl 472
- Reiner, Fritz 288
- Reisch, Gregor 247, 521 • *Margarita philosophica* 521
- Reissmann, August Friedrich Wilhelm 406–408, 422 • *Lehrbuch der musikalischen Komposition* **406–408**
- Reti, Rudolph 408–410 • *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* 408 • *Thematic Process* **408–410** • *Tonality, Atonality, Pantonality* 408
- Reuter, Fritz 252 • *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts* 252
- Rhau, Georg 9, 142 f., 297 • *Enchiridion musicae mensuralis* 143 • *Enchiridion utriusque musicae practicae* 9
- Rheinberger, Josef Gabriel 198
- Ricchieri, Ludovico (Coelius) 143 • *Lectioes antiquae* 143
- Richault, Simon 106
- Richter, Alfred 286, 411 • *Die Lehre von der musikalischen Form* 286
- Richter, Ernst Friedrich Eduard 51, 115, 215, 229–232, 304, 385 f., 410–413, 430, 496 f., 510 • *Die Elementarkenntnisse zur Harmonielehre und zur Musik überhaupt* 411 • *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse* 411 • *Lehrbuch der Fuge* 115, **411–413** • *Lehrbuch der Harmonie* 229, 385, **410 f.**, 412, 430, 496 f., 510
- Rid, Christoph 135 • *Musica. Kurtzer innhalt der Singkunst, auß M. Heinrich Fabri Lateinischem Compendio Musicae* 135
- Riemann, Bernhard 325
- Riemann, Hugo 76–79, 87 f., 97 f., 108–110, 148, 168, 184, 186, 188 f., 198, 200, 226 f., 230, 250, 270–272, 275, 277–279, 283, 294, 302 f., 305, 308, 312, 315, 340 f., 356, 360, 391, 413–423, 434, 445, 448, 460, 464, 486, 495, 507 f., 510, 512 f., 528 f. • *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)* 420 • *Geschichte der Musiktheorie* 312, **418–420** • *Große Kompositionslehre* 226, **420–422** • *Handbuch der Harmonielehre* [1. Auflage: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre] 417 • *Handbuch der Musikgeschichte* 420 • *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* 279, 414, 418 • *Katechismus der Kompositionslehre* [ab 2. Aufl.: *Grundriss der Kompositionslehre*] 226 f., 420 f. • *Katechismus der Phrasierung* 416 • *Katechismus des Klavierspiels* 416 • *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* 414 • *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkt* 448 • *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten* 422 • *Musikalische Dynamik und Agogik* **414–416**, 422 • *Musikalische Logik* 198, **413 f.** • *Musik-Lexikon* [ab Einstein-Ausgaben: *Riemann Musiklexikon*] 106, 146, 416 f. • *Opern-Handbuch* 416 • *Praktische Anleitung zum Phrasieren* 416 • *Problem des harmonischen Dualismus* 76 • *Rhythmik und Metrik* 420, **422 f.** • *Verein-fachte Harmonielehre* **416–418**, 420
- Riepel, Joseph 15, 158, 168, 264, 308, 423–429, 468 • *Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst* 158 • *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere* 425 • *Tactordnung* **423–426**, 427 • *Tonordnung* 424 f., **426–429**
- Righini, Vincenzo 471
- Rilke, Rainer Maria 335
- Rimsky-Korsakow, Nikolai Andrejewitsch 89, 235, 332, 429–433, 453, 486, 498 • *Chronik meines musikalischen Lebens* 429–431 • *Основы оркестровки* [Grundlagen der Orchestration] **431–433** • *Практический учебник гармонии* [Praktisches Lehrbuch der Harmonie] **429–431**, 498
- Robert I. der Weise (Robert von Anjou), König von Neapel 307
- Robertus de Handlo 367, 503 • *Regule* 367
- Roberval, Gilles Personne de 329
- Rognoni Taeggio, Francesco 105
- Roman, Johan Helmich 254
- Romberg, Andreas Jakob 301
- Rore, Cipriano de 372, 522, 526
- Rosch, Eleanor 527
- Rosen, Charles 167, 206, 209, 443 • *Sonata Forms* 167 f., 206
- Rosenkranz, Karl 512 • *Aesthetik des Häßlichen* 512
- Rossi, Lemme 501 • *Sistema musico* 501
- Rossi, Luigi 121
- Rossini, Gioachino 53, 215
- Rothenburg, Friedrich Rudolf, Graf 17
- Rothstein, William 433–435 • *Analysis and the Act of Performance* 435 • *Phrase Rhythm in Tonal Music* **433–435**
- Rousseau, Jean-Jacques 17, 166, 393, 488 • *Dictionnaire de musique* 166 • *Lettre sur la musique française* 393
- Rousseau, René-Lucien 335
- Roussel, Albert 225
- Rue, Pierre de la 95, 172
- Rufer, Josef 126, 274, 435–437, 456 • *Das Werk Arnold Schönbergs* 436 • *Die Komposition mit zwölf Tönen* 126, **435–437**
- Ruggles, Carl 101
- Ruwet, Nicolas 375
- S**
- Sabbatini, Galeazzo 437 f. • *Regola facile* **437 f.**
- Sabbatini, Luigi Antonio 90 f. • *La vera idea delle musicali numeriche segnature* 91
- Saint-Saëns, Camille 235
- Sala, Nicola 91 • *Regole del contrappunto pratico* 91
- Salinas, Francisco de 121, 160

- Salzer, Felix 158, 438–440, 443 • *Counterpoint in Composition* 158 • *Structural Hearing* 438–440
- Samber, Johann Baptist 58
- Sarti, Giuseppe 86
- Satie, Erik 225, 266
- Saussure, Ferdinand de 332
- Sauveur, Joseph 204, 392, 440–443 • *Principes d'acoustique et de musique* 204, 392, 440–443
- Scacchi, Marco 52, 58 • *Cribrum musicum* 58
- Scandello, Antonio 73
- Scarlatti, Alessandro 138, 203
- Scarlatti, Domenico 443 f.
- Schachter, Carl 100, 158, 288, 443–445 • *Counterpoint in Composition* 158 • *Rhythm and Linear Analysis* 443–445
- Schaeffer, Pierre 377 • *Traité des objets musicaux* 377
- Schanpfecher, Melchior 134, 520 f.
- Scharwenka, Xaver 285 • *Handbücher der Musiklehre* 285
- Scheibe, Johann Adolph 158, 258, 309 f., 313, 469 • *Compendium musicus theoretico-practicum* 309 • *Critischer Musikus* 309 • *Ueber die musikalische Composition* 158, 258
- Scheidt, Samuel 48
- Scheinflug, Christian Gotthelf 263
- Schellenberg, E. Glenn 346
- Schenk, Paul 252, 306
- Schenker, Heinrich 6 f., 79, 87, 97, 100, 113, 123, 168 f., 183, 209, 216, 288, 291, 346, 348, 397, 433–435, 438–440, 443–453, 464, 466, 527 • *Beethovens neunte Sinfonie* 448 • *Das Meisterwerk in der Musik* [Periodikum] 443 • *Das Tonsystem* 445 • *Der freie Satz* 438–440, 443, 445, 449–453 • *Der Geist der musikalischen Technik* 446 • *Der Tonwille* [Periodikum] 448–450 • *Ein Beitrag zur Ornamentik* 445 • *Erläuterungsausgaben* 448 • *Fünf Urlinie-Tafeln* 443, 451 • *Harmonielehre* 445–447 • *Kontrapunkt* 445, 447–449
- Schering, Arnold 193, 276, 355
- Schillinger, Joseph 150, 453–455 • *The Schillinger System of Musical Composition* 453–455
- Schillings, Max von 304
- Schlick, Arnolt 3, 361 • *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* 3
- Schlick, Rudolf 294
- Schmalfeldt, Janet 79
- Schneeß, Cyriacus 298
- Schnittke, Alfred 115
- Scholz, Bernhard 114 f. • *Kontrapunktlehre* 114 f.
- Schönberg, Arnold 44–46, 79, 99, 102, 116 f., 123, 126, 150 f., 182–185, 194 f., 204, 217 f., 237, 273 f., 276, 283–285, 287 f., 302, 304, 324 f., 343 f., 355–357, 364 f., 395, 397, 408, 434–437, 455–464, 466, 473–475, 480 f., 510, 527 • *Fundamentals of Musical Composition* 79, 395, 461–463 • *Harmonielehre* 102, 185, 218, 324, 455–458, 459 f., 466, 474, 510 • *Models for Beginners in Composition* 461 • *Structural Functions of Harmony* 458–461, 463
- Schönsleder, Wolfgang 506 • *Architectonice musices universalis* 506
- Schopenhauer, Arthur 220, 230, 278 f.
- Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch 116
- Schroeder, Hermann 60 • *Lehrbuch des Kontrapunkts* 60
- Schröder, Hermann 76 f. • *Die symmetrische Umkehrung in der Musik* 76 f.
- Schröter, Christoph Gottlieb 254 • *Deutliche Anweisung zum General-Baß* 254
- Schröter, Philipp Jacob 42
- Schtschedrin, Rodion Konstantinowitsch 116
- Schubart, Johann Friedrich Daniel 194 • *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* 194
- Schubert, Franz 107, 112, 182, 226, 251, 287, 290 f., 359, 381, 407, 423, 443 f., 447, 464, 480, 528
- Schulenburg, Joachim Johann Georg von der 48
- Schultz, Detlef 53
- Schumann, Robert 146, 174, 226, 299 f., 310, 408, 412, 423, 443, 450, 514
- Schünemann, Georg 355
- Schütz, Heinrich 18, 56 f., 226, 379 • *Geistliche Chor-Music* [Vorw.] 56 f.
- Schweitzer, Anton 263
- Sebastiani, Claudius 362
- Sechter, Simon 109, 123, 278, 310, 313, 412, 456, 463–467, 514 • *Grundsätze der musikalischen Komposition* 313, 463–467
- Seeger, Charles 101 f.
- Senfl, Ludwig 95, 125, 212, 354
- Sérieyx, Auguste 225
- Sermisy, Claudin de 330
- Sessions, Roger 288
- Seward, Samuel 101
- Seyfried, Ignaz von 379–381
- Sforza, Ludovico (il Moro) 161, 163
- Shitmirski, Daniel Wladimirowitsch 90
- Sibelius, Jean 288, 480
- Silvestrow, Walentin 115
- Simon, Albert 182 f., 466
- Simpson, Christopher 370
- Singer, Peter 475 • *Metaphysische Blicke in die Tonwelt* 475
- Skrjabin, Alexander 89, 98, 151, 235, 270, 332, 364
- Skuherský, František Zdeněk 184
- Smolian, Arthur 399
- Sokolow, Wladimir Wassiljewitsch 431
- Somis, Giovanni Battista 169
- Sorge, Georg Andreas 85, 262, 311 f., 391, 467–469 • *Anleitung zur Fantasie* 468 • *Compendium harmonicum* 467, 469 • *Genealogia allegorica intervallorum* 469 • *Vorgemach der musicalischen Composition* 262, 311 f., 467–469
- Souris, André 334
- Spangenberg, Johann 142 f., 247
- Spann, Othmar 475 • *Kategorienlehre* 475
- Spataro, Giovanni 1, 93, 222, 282, 394 f., 521 • *Errori di Franchino Gafurio da Lodi* 395 • *Tractato di musica* 395
- Specht, Richard 481
- Spieß, Meinrad 158, 203, 298, 309, 313, 428, 469 f. • *Tractatus musicus compositorio-practicus* 158, 203, 469–471
- Spohr, Louis 301
- Spontini, Gaspare 53
- Sposobin, Igor Wladimirowitsch 87, 431
- Stanford, Charles Villiers 471 f. • *Musical Composition* 471 f.
- Staphylus, Friedrich 95
- Stassow, Wladimir 35
- Steffani, Agostino 287
- Stein, Erwin 460, 472–474 • *Form and Performance* 472–474
- Stein, Leonard 458
- Steinbauer, Othmar 474 f. • *Wesen der Tonalität* 474 f.
- Steinberg, Maximilian 430–432
- Steinecke, Wolfgang 69, 126 • *Ist die Musik am Ende?* 126
- Steuermann, Eduard 408
- Stockhausen, Ernst von 414 f.
- Stockhausen, Karlheinz 70, 103, 334, 373, 375, 377, 475–479 • *Einheit der musikalischen Zeit* 475–478 • *Momentform* 375, 377, 478 f. ... wie die Zeit vergeht ... 475–478
- Stöhr, Richard 225, 479–481 • *Formenlehre* 225, 479–481
- Stölzel, Gottfried Heinrich 15, 58, 259, 310
- Strang, Gerald 461
- Strauss, Richard 53 f., 225 f., 251, 272, 286, 302, 355 f., 447, 460, 480 f.

Strawinsky, Igor 36, 46, 89, 99, 117, 151, 217 f., 225, 268, 332–334, 355 f., 364, 480 • *Poétique musicale* 46, 333
 Strozzi, Gregorio 378
 Strutt, John William 220
 Stumpf, Carl 187, 198, 219 f., 279 f., 355 f., 481–484 • *Erkenntnislehre* [postum] 482, 484 • *Geschichte des Consonanzbegriffs* 187 • *Tonpsychologie* 187, 280, 355 f., **481–484**
 Sulzer, Johann Georg 6, 258, 263–265, 402 • *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 258
 Surus, Philipp 361
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 104, 526
 Szymanowski, Karol 151

T

Tanejew, Sergei Iwanowitsch 484–487, 498 • *Подвижной контрапункт строевого письма* [Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils] **484–487** • *Die Lehre vom Kanon* [unvoll.] 486
 Taranuschtschenko, Walentina Alexejewna 498
 Tartini, Giuseppe 138, 226, 487 f. • *Trattato di musica* **487 f.**
 Taruskin, Richard 183
 Taylor, Sedley 102 • *Sound and Music* 102
 Telemann, Georg Philipp 158, 201, 254, 309, 488–490 • *Der getreue Music-Meister* 489 • *Neues musikalisches System* 489 • *Singe- Spiel- und General-Bass-Übungen* **488–490**
 Terman, Stuart 101
 Terpander 160
 Thalberg, Sigismund 300, 464
 Theile, Johann 58, 203, 506
 Themistios 159
 Theoderich der Große, König der Ostgoten 83
 Theogerus von Metz 211, 520 • *Musica* 520
 Thieme, Carl August 347
 Thomas von Aquin 228, 334 • *Summa theologica* 228
 Thuille, Ludwig 302–304 • *Harmonielehre* **302–304**
 Thuringus, Joachim 298, 355 • *Opusculum bipartitum* 355
 Tidaü, Johann Carol 524
 Tigrini, Orazio 342, 490 f., 516, 526 • *Compendio della musica* **490 f.**, 526
 Timotheos von Milet 160
 Tinctoris, Johannes 2, 57, 95, 124, 134, 136, 143, 160–162, 175, 180 f., 212 f., 308, 362, 394 f., 418, 491–495, 521 •

Diffinitorium 308 • *Liber de arte contrapuncti* 162, **493–495** • *Proportionale musices* 162, 212, 394, **491–493**
 Titelouze, Jean 331
 Toch, Ernst 480, 495 f. • *Melodielehre* **495 f.** • *The Shaping Forces in Music* 495 f.
 Tomkins, Thomas 342
 Tovey, Donald Francis 209
 Travis, Roy 443
 Trew, Abdias 296
 Tromboncino, Bartolomeo 109
 Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 429, 486, 496–498 • *Kleines Lehrbuch der Harmonie* 496, *Руководство к практическому изучению гармонии* [Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie] 429, **496–498**
 Tscherepnin, Nikolai Nikolajewitsch 332
 Tsenova, Valeria S. 90 • *Übungen zur Harmonie* 90
 Türk, Daniel Gottlob 6, 122, 313, 415 • *Klavierschule* 415
 Turner, Mark 527
 Tunstede, Simon de *Quatuor principalia* 358

U

Ugolino von Orvieto 159–161, 307
 Ulrich von Wien 127
 Utendal, Alexander 73, 173, 355

V

Vacueras della Bassa, Bertrandus 171
 Vaillant, Johannes 175
 Valentini, Pier Francesco 258
 Valgulo Bresciano, Carlo 160
 Valla, Giorgio 171 • *De expetendis, et fugiendis rebus* 171
 Vallotti, Francesco Antonio 138, 487, 504 • *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* 504
 Varèse, Edgard 102, 204, 225, 365
 Varian, John 101
 Varian, Russel Harrison 101
 Varian, Sigurd 101
 Vaughan Williams, Ralph 471
 Vento, Ivo de 73
 Verdelot, Philippe 354
 Verdi, Giuseppe 139, 443, 528
 Vergil 493
 Vettori, Piero 326, 328 • *Commentarii Aristotelis Politicorum* 328 • *Commentarii in Poeticam* 328
 Viadana, Lodovico 378

Vicentino, Nicola 486, 490, 498, 499–501 • *Lantica musica* 490, **498–501**
 Victoria, Tomás Luis de 240, 287
 Villeneuve, Alexandre de 349
 Vincent, Heinrich 150
 Vincent de Beauvais 214, 228 • *Speculum maius* 228
 Violin, Moritz 449
 Virdung, Sebastian 11 • *Musica getutscht* 11
 Vitruv 160 • *De architectura* 160
 Vitry, Philippe de 4 f., 8, 12–14, 160, 501–504 • *Ars nova* 4, 8, 14, **501–504**
 Vivaldi, Antonio 203
 Vivier, Albert 142
 Vogel, Martin 252, 360 • *Tonbeziehungen* 252
 Vogler, [Abbé] Georg Joseph 6, 122, 149, 260, 262, 380, 504 f., 507 f. • *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* [Zeitschrift] 504 f. • *Choralssystem* 505 • *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass* 505 • *Kurpfälzische Tonschule* 380 • *Système de simplification pour les orgues* 505 • *System für den Fugenbau* 505 • *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* 149, 260, **504 f.**
 Vögler, Johannes → Avianus, Johannes
 Vogt, Mauritius 469 f. • *Conclave Theauri Magnæ Artis Musicæ* 470
 Vulpius, Melchior 135 • *Musicae Compendium* 135

W

Waelrant, Hubert 143
 Wagner, Richard 53 f., 78 f., 89, 98, 174, 217 f., 226, 235, 277, 287 f., 300–302, 337, 355, 359, 406, 433, 435, 447, 464, 467, 472, 481, 513 f., 528
 Walliser, Christoph Thomas 103
 Walter of Evesham Abbey → Odington, Walter
 Walter, Johann 354
 Walther, Johann Gottfried 42, 58, 64, 203, 253, 296, 298, 309, 313, 351, 355, 379, 382, 505–507 • *Musicalisches Lexicon* 58, 253, 382, 507 • *Praecepta der musicalischen Composition* 64, **505–507**
 Weber, Carl Maria von 53, 226, 300, 302, 433, 514
 Weber, Ernst Heinrich 482
 Weber, Gottfried 76, 112, 230, 262, 417, 419, 507–510 • *Cäciläa* [Zeitschrift] 112, 507 • *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst* 230, **507–510**

- Weber, Max 208
 Webern, Anton 44 f., 69, 151, 153, 182 f., 191, 237, 283, 285, 293, 344, 365, 373 f., 395, 463, 475 • *Über musikalische Formen* 395
 Wedge, George 174
 Weigl, Joseph 300
 Weill, Kurt 480
 Weingartner, Felix 53
 Weitzmann, Carl Friedrich 98, 113, 231, 411, 510–514 • *Der übermäßige Dreiklang* 98, **510–512** • *Der verminderte Septimenakkord* **510–512** • *Geschichte der griechischen Musik* 511 • *Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre* 512 • *Geschichte des Septimen-Akkords* 511 • *Harmoniesystem* 113, **512 f.**, 514 • *Neue Harmonielehre* **513 f.** • *Räthsel für das Piano* 231 f.
 Wellesz, Egon 433 • *Die neue Instrumentation* 433
 Wells, Herbert George 334
 Werckmeister, Andreas 203, 256, 296, 310, 313, 317, 350, 379, 515 f. • *Harmonologia Musica* 310, 313, **515 f.** • *Orgel-Probe* 317
 Wert, Giaches de 378
 Wertheimer, Max 219, 279, 336
 Westergaard, Peter 443
 Westphal, Rudolf 414 • *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* 414
 Whitehead, Alfred North 189
 Widor, Charles-Marie 53 • *Technique de l'orchestre moderne* 53
 Wiehmayer, Theodor 423 • *Musikalische Rhythmik und Metrik* 423
 Wilhelm V., Herzog von Bayern 522
 Wilhelm von Hirsau 27 f., 211, 517–520 • *Musica* **517–520**
 Willaert, Adrian 52, 95, 522, 525 f., 529
 Willelmus 358 • [*Breviarium regulare musicae*] 358
 Winckler, Johannes 354
 Withey, Francis 370
 Witol, Josef 430
 Wolf, Hugo 356
 Wolf, Johannes 355, 504
 Wolff, Christian 468, 504
 Wolfger von Prüfening 27, 517 • *De scriptoribus ecclesiasticis* 27
 Wolkonski, Andrei 115 f.
 Wollick, Nicolaus 43, 134, 520 f. • *Enchiridion musices* [rev. Fassung von: *Opus Aureum*] 43, 521 • *Opus Aureum* 134, **520 f.**
 Worgan, John 363
 Worringer, Wilhelm 275
 Wundt, Wilhelm 232 f. • *Grundzüge der physiologischen Psychologie* 232

X, Y

- Xenakis, Iannis 453
 Youmans, Vincent Miller 453

Z

- Zaccaria, Ranieri di 307
 Zaccani, Lodovico 521–523 • *Canoni musicali* 523 • *Prattica di musica I* **521 f.** • *Prattica di musica II* **523 f.**
 Zarembo, Nikolai 498
 Zarlino, Gioseffo 34 f., 43, 48 f., 57 f., 63 f., 72, 74 f., 104, 115, 118, 124 f., 148, 157, 184, 203, 226, 254, 294 f., 330, 342, 362, 371, 389 f., 418 f., 487 f., 490 f., 499 f., 506, 516, 522–526 • *De re musica* [auch: *De utraque musica*] 524 • *Dimostrazioni harmoniche* 524–526 • *Il musico perfetto* [auch: *Melopeo*] 524 • *Istitutioni harmoniche* 35, 43, 48, 58, 63, 75, 124, 157, 487, 490, 500, 522, **524–526** • *Sopplimenti musicali* 522, 524 f.
 Zbikowski, Lawrence M. 526–528 • *Conceptualizing Music* **526–528**
 Zelter, Carl Friedrich 259, 315
 Zemlinsky, Alexander 435
 Ziehn, Bernhard 150, 528 f. • *Canonical Studies / Canonische Studien* 529 • *Harmonie- und Modulationslehre* **528 f.**
 Zieliński, Tadeusz 88
 Zillig, Winfried 435
 Zimmermann, Bernd Alois 477
 Zuckermandl, Viktor 99, 443
 Zulauf, Max 276 • *Die Harmonik J. S. Bachs* 276