Ludwig Holtmeier

»Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts

Rameaus Theorie harmonischer Funktionalität Ich werde im Folgenden versuchen, einige grundlegende Gedanken zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts zu formulieren. Ich nehme meinen Ausgang von Rameau und seiner reifen Theorie harmonischer Funktionen und harmonischer Prozessualität und komme dabei auf übergreifende Aspekte des Akkordbegriffs des 18. Jahrhunderts zu sprechen.[1]

Die Rameau-Forschung ist im Allgemeinen einem merkwürdig »undynamischen« Begriff von der Rameau'schen Musiktheorie verpflichtet, in dem meist der *Traité de l'harmonie* den zentralen Bezugspunkt darstellt,[2] dem erst mit der entwickelten Theorie des *corps sonore* in der *Génération harmonique* etwas Gleichwertiges an die Seite trete. Wenn Rameaus wortmächtiger Widersacher Michel Pignolet de Montéclair 1730 aber erklärt, Rameau habe sich selbst öffentlich von seinem musiktheoretischen Erstling distanziert, dann darf man dem, Rameaus heftigem Widerspruch zum Trotz, Glauben schenken: Von Rameaus »autonomer Kadenzlehre«, dem Herzstück seiner Progressionslehre im *Traité de l'harmonie*, bleibt schließlich nicht viel übrig.

Rameau entfaltet seine Theorie zum ersten Mal im *Plan abrégé d'une Méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin*, der im März 1730 im *Mercure de France* erscheint,[3] durchgeführt findet sie sich dann in der *Dissertation sur les différentes Métodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*, die den Zusatz im Titel trägt *avec le plan d'une nouvelle métode, établie sur une Méchanique des Doigts, que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie*.[4] Ohne Frage ist der *Plan d'une nouvelle Méthode*, und zwar in seinen beiden Fassungen, ein Schlüsselwerk der Rameau'schen Musiktheorie, dessen Bedeutung man kaum überschätzen kann.

1 Die folgenden Gedanken werden in meiner Studie *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017, ausführlich ausgeführt. Ich folge im Allgemeinen der Orthographie Rameaus.

2 Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie*, Paris 1722.

3 Jean-Philippe Rameau: Plan abrégé d'une Méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin, in: *Mercure de France* (März 1730), S. 489–501.

4 Jean-Philippe Rameau: *Dissertation sur les différentes Métodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue avec le Plan d'une nouvelle Métode, établie sur une Méchanique des Doigts, que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie: Et a l'aide de laquelle on peut devenir sçavant Compositeur, & habile Accompagnateur, même sans sçavoir lire la Musique*, Paris 1732.

Im *Traité* hat Rameau den harmonischen Diskurs als Verknüpfung von Kadenzmodellen beschrieben. Um einen vollständig durchkadenzierten musikalischen Diskurs zu ermöglichen, hat Rameau den tradierten Kadenzbegriff erweitert: Zum einen um die *cadence rompuë*, die im *Traité* jene zentrale Kadenzform darstellt, die den Sekundschritt der *basse fondamentale* legitimiert; zum anderen aber um die für die Musiktheorie des *Traité* so wichtigen Begriffe des *imiter* und des *éviter*.

Die Grundidee der *cadence evitée*, dass jeder Schlussklang einer Kadenz nicht nur den *accord parfait* tragen und damit *tonique* oder *dominante* sein könne, sondern dass durch den Zusatz einer Dissonanz an seiner Stelle auch eine *simple dominante*, *dominante-tonique* oder *soudominante* stehen könne, hat sich in der Praxis als wenig tauglich erwiesen. Insbesondere gingen durch diese Deutung bestimmte Differenzierungen verloren: Wenn alles Kadenz ist, wie soll man dann die tatsächliche, die interpunktische Kadenz benennen und von dem allgemeinen *tout-est-cadence* absondern?

Tatsächlich aber hatte Rameaus Kadenzlehre im *Traité* gar nicht jene monolithische Bedeutung, die ihr die Rameau-Forschung zugeschrieben hat.

Grob zusammenfassend könnte man sagen, dass bereits im *Traité* drei unterschiedliche Erklärungsmodelle harmonischer Funktionalität nebeneinander stehen, die zudem unterschiedlichen Bedeutungsebenen angehören: Ganz unten im Aufbau des Systems, an der eigentlichen theoretischen Basis, steht die Theorie der Kadenzverknüpfung mit ihrem komplexen System der *cadences imitées* und *evitées*, auf der nächsthöheren Ebene, wo die Kompositionslehre angesiedelt ist, wird die *regle de l'octave* zur Grundlage einer harmonischen Funktionalität der Skalenstufen, und auf der höchsten und zugleich am stärksten der musikalischen Praxis zugewandten Ebene, der das *accompagnement* zugehört, steht das *enchaînement des dominantes*,[5] die *regle des septiémes*,[6] die als Inbegriff der *méchanique des doigts* das Urmodell harmonischer Prozessualität darstellt.

Die drei Modelle, Kadenz, Oktavregel und Quintfallsequenz, stehen im *Traité* noch relativ unvermittelt nebeneinander. Mit seiner *Nouvelle méthode* (*Plan abrégé*) aber formuliert Rameau eine völlig neue Konzeption harmonischer Funktionalität und Prozessualität.

Ein grundlegendes Problem der Musiktheorie des *Traité* ist die Erklärung einfacher Dreiklangsverbindungen: Sie fallen sowohl aus dem Kadenzbegriff als auch aus der Oktavregel und erst recht natürlich aus der Quintfallsequenz heraus. Es ist auffallend, dass der *accord parfait* im *Traité* immer als das dominierende und hierarchisch überge-

5 Rameau: *Traité*, S. 204.

6 Die »Regle de Septiéme« (ebd., S. 235) beziehungsweise die »Regle des Septiémes« (ebd., S. 260, 286) wird schon im dritten Buch des *Traité* erläutert, aber erst in der Lehre vom *accompagnement* wird sie zu einer grundlegenden Kategorie.

ordnete Prinzip dargestellt erscheint, während in der Praxis der *progression fondamentale* gerade die Fortschreitungen konsonanter Akkorde meist als Verbindungen dissonanter Akkorde erklärt werden, deren Dissonanzen nicht wirklich erklingen, aber unterschwellig mitgehört werden müssen (*sous-entendu*).

Der *Plan abrégé* stellt dem etwas grundlegend Anderes gegenüber. Nachdem Rameau festgestellt hat, dass es eigentlich nur zwei Akkorde gebe, nämlich »le Consonant« und »le Dissonant«,[7] führt er aus:

> »Was die Akkordfolge, die *succession des accords* anbelangt, so ist klar, dass sie, da es nur konsonante und dissonante Akkorde gibt, nur aus jener der konsonanten Akkorde untereinander, der dissonanten Akkorde untereinander und der *succession* bestehen kann, in der sich konsonante und dissonante Akkorde mischen.«[8]

Damit hat Rameau zum ersten Mal seine Theorie der *trois successions fondamentales* formuliert,[9] die er von dort an beibehalten hat. Der ganze *Guide du compositeur*, jenes Werk von Gianotti also, das – wie Thomas Christensen nachgewiesen hat –,[10] als ein Werk Rameaus betrachtet werden kann, richtet sich in seinem dreiteiligen Aufbau nach diesem Ordnungsprinzip.[11]

Das Prinzip dieser drei Folgen (*successions*), so fährt Rameau fort, würde auf den beiden *cadences fondamentales* beruhen, der *cadence parfaite* und der *cadence irréguliere*. Rameau fügt hier nun eine kleine, aber für die Entwicklung seiner Musiktheorie wichtige Änderung ein: Die beiden Töne der *basse fondamentale*, die die Kadenz bilden, trügen beide jeweils den »konsonanten Akkord und die letzte Note jeder Kadenz ist die *tonique*, das heißt die *note principale du ton*.«[12]

Damit wird die Folge konsonanter Akkorde im Kern von einer dissonanzlosen Folge von Kadenzschritten bestimmt. Rameau hat damit seine alte Theorie der Kadenzver-

7 »Il n'y a que deux Accords; le *Consonant* & le *Dissonant*.« Rameau: Plan abrégé, S. 490.

8 »Pour ce qui est de la succession des Accords, il est clair qu'étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, & des consonans mêlés avec les dissonans.« Ebd., S. 495.

9 Rameau: *Dissertation*, S. 22.

10 Vgl. Thomas Christensen: Rameau's »L'Art de la Basse Fondamentale«, in: *Music Theory Spectrum* 9 (1987), S. 18–41.

11 Pietro Gianotti [Rameau]: *Le Guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord, par les consonnances, ensuite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles, & dans tous les genres de musique; avec les moyens les plus sûrs pour réussir dans la recherche & la connoissance du ton dans le sujet: ce qui forme une des plus grandes difficultés de la composition. Ouvrage utile pour la connoissance & la pratique de la composition, & de l'accompagnement*, Paris 1759.

12 »[...] les Notes qui forment ces cadences, portent chacune l'Accord consonant, & la derniere [Note] de chaque cadence est toûjours la *Tonique*, c'est-a-dire, la principale Note du *ton*.« Rameau: Plan abrégé, S. 495.

knüpfung in einer radikalen Weise vereinfacht. Aber die simple Reduzierung auf drei Grundbewegungsarten alleine kann kaum einer ausgebildeten Progressionstheorie gegenübergestellt werden. An diesem Punkt setzt die entscheidende Neuerung Rameaus ein:

> »Nach der Zwangsfortschreitung (*progrès obligé*) der Akkorde bleibt noch die häufige Unterbrechung dieser Fortschreitung durch verschiedene Schlusspunkte zu betrachten, die der konsonante Akkord dort hervorruft. Das ist es übrigens, wofür sich das Ohr vor allem sensibilisieren muss, aber ohne tiefere Einsicht und Erklärung kann das nur mit viel Zeit und mit viel Mühe geschehen. Deshalb muss man sich bemühen, immer alle Akkorde auf die *Note tonique* zu beziehen, und wenn man ausgehend von den Dissonanzen, die den vorbereitenden Akkorden der Kadenz zugeordnet sind, seine Schlüsse zieht, dann wird man merken, dass es in einem *Mode* nur drei Akkorde geben kann, den Akkord der *tonique*, den der *seconde* und den *sensible*.«[13]

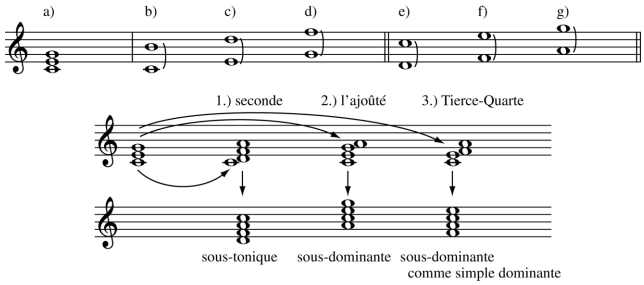
Mehreres ist hier bemerkenswert: Da ist zum einen Rameaus Aussage, dass jeder Akkord auf die *Note tonique* zu beziehen sei. Damit bricht Rameau radikal mit der Vorstellung einer gleichsam endlosen Kette autonomer Kadenzschritte, der er zwar im dritten Buch des *Traité* mit der Lehre von der *regle de l'octave* bereits eine Art »funktionaler« Organisation des Tonraums entgegen- beziehungsweise an die Seite gestellt hat, die dort aber ohne wirkliche praktische Verbindung zum basalen Konzept der Kadenzverknüpfungen steht. Hinter den Begriffen *tonique*, *seconde* und *sensible* verbergen sich genau jene Akkorde, die im *Traité* im Zentrum der Lehre von der *regle de l'octave* stehen. In der wenig später publizierten *Carte generale* fügt er diesen drei Akkorden mit dem Akkord der verminderten Septime (*accord de la septième diminuée*) noch einen vierten Klang hinzu: Zusammen bilden diese dann die *quatre accords fondamentaux du Mode*, die vier Grundakkorde einer Tonart.[14]

Das obige Zitat macht deutlich, was das wesentliche Problem einer funktionalen Bestimmung des musikalischen Diskurses ist: die häufige Unterbrechung (*interruption fréquente*) innerhalb einer festgelegten Folge von Dissonanzen (*progrès obligé*). Die eigentliche Schwierigkeit ist aber nicht der Ausstieg aus dem *enchaînement des dominantes*, sondern vielmehr der Wiedereinstieg in seinen unendlichen Fluss.

13 »Après le progrès obligé des Accords, ce qui reste à examiner, est l'interruption fréquente de ce progrès, par les differens points de conclusion que l'Accord consonant y apporte; & c'est à quoi l'oreille doit principalement se rendre sensible; mais ce ne peut être qu'avec beaucoup de tems & de peine, sans les lumieres de l'esprit; c'est pourquoi l'on s'attache à faire raporter tous les Accords à la Note tonique, & l'on fait observer que consequemment à la dissonance appliquée à la premiere Note de chacune des deux *cadences*, il n'y a dans un *Mode* que trois Accords, celui de la *tonique*, celui de sa 2e & le *sensible*.« Ebd., S. 496 f.

14 [Jean-Philippe Rameau]: Lettre de M. à M. sur la musique [Carte generale de la basse fondamentale], in: *Mercure de France* (September 1731), S. 2126–2145.

In der *Dissertation* formuliert Rameau eine regelrechte »Dynamisierungstheorie« für die Wiederaufnahme des harmonischen Flusses nach einem *Repos*: Jeder Dreiklang ist eine *tonique* und von Natur aus ein statischer Klang, ein Ruheklang. Jeder Vierklang hingegen ist eine Dissonanz und von Natur aus ein dynamischer Klang. Um einen statischen Klang wieder in Bewegung zu bringen, ihn zu dynamisieren, muss er schlicht dissonant gemacht werden. Die Dynamisierung der *tonique* durch einen dissonanten Klang ist aber nur möglich, wenn es zwischen beiden Klängen eine *Liaison* gibt, eine *communauté des notes*, also mindestens einen gemeinsamen Ton. Da es nun andererseits nur *eine* wirkliche Dissonanz gibt, nämlich die Septime, macht Rameau in der *Dissertation* eine einfache Rechnung auf: Um alle Möglichkeiten zu erhalten, eine *tonique* zu dynamisieren, muss man jeden Akkordton einer *tonique* als oberen und unteren Ton einer Septime betrachten:



Beispiel 1 Rameaus »Dynamisierungsklänge«

Daraus entstehen sechs Septimen und eben auch sechs mögliche Septakkorde, die einer *tonique* folgen könnten. Die erste Septime unter d) ist bereits als Septime der *dominante tonique* (*le sensible*) in das bestehende System integriert und fällt somit heraus. Ebenso werden die Septimen b) und c) und ihre Akkorde ausgesondert, da diese Dissonanzen nur mittels eines diatonischen Schrittes einer anderen Stimme erreicht werden können, den Rameau zwar nicht vollständig verwirft, aber doch als Sonderfall betrachtet.[15] Als ideale Septimen bleiben also nur diejenigen übrig, deren obere Note ein Akkordton der *tonique* ist, deren Dissonanzen man also ganz regelrecht vorbereiten und auflösen kann. Wenn man diese Klänge wirklich auf die *tonique* bezieht, dann ergeben sich die drei Dynamisierungsklänge der *tonique*: die *seconde*, der *ajoûté* und die *Tierce-Quarte*.

Schon in der *Dissertation* macht Rameau deutlich, dass die *seconde* und der *ajoûté* die beiden wesentlichen dissonanten Klänge sind, die einer *tonique* folgen, um den Akkord-

15 Hier spielt auch der Rhythmus eine entscheidende Rolle: Wenn die Septime hinzutritt, muss die Bassstimme liegen bleiben; wenn sie bereits im vorhergehenden Akkord liegt, ändert sich hingegen die Bassstimme, die dann auf schwerer Zeit mit der synkopierten Note eine Dissonanz bildet. Geht die Oberstimme aber in diatonischer Bewegung in die Septime, bildet sie idealtypischerweise eine Dissonanz auf leichter Zeit.

fluss (*courant des accords*) wieder in Gang zu setzen.[16] Der *accord de la Tierce-Quarte* hingegen ist eher ein Sonderfall, eine *simple dominante*, die auf der Stufe der *soudominante* steht. Sowohl im *Guide* als auch im *Code de musique*[17] spielt die *Tierce-Quarte* kaum noch eine Rolle.[18]

Mit der Einführung der drei Dynamisierungsklänge in der *Dissertation* hat Rameau alle Bausteine seiner Theorie harmonischer Funktionen schließlich zusammen: Es geht jetzt nur noch darum, die verschiedenen Elemente in einer konsistenten Form zusammenzubringen.

Die Formulierung, die er dafür in der *Dissertation* gefunden hat, hat schon zu seinen Lebzeiten für große Verwirrung gesorgt und heftige Diskussionen nach sich gezogen. Bis auf den heutigen Tag beschäftigt sie die Rameau-Forschung.

> »Wenn wir keinen anderen konsonanten Akkord kennen als den vollkommenen *accord parfait*, und wenn dieser Klang nur der *tonique* allein zukommt, dann liefert uns eine Aufeinanderfolge (*succession*) konsonanter Akkorde genauso viele aufeinanderfolgende *toniques* (*Toniques successives*), wie es Akkorde gibt, und konsequenterweise auch genauso viele unterschiedliche Tonarten (*Tons*)«.[19]

Schon zu Lebzeiten Rameaus hat man an dieser sehr allgemeinen Verwendung des Begriffs der *tonique* Anstoß genommen, und ebenso an dem Begriff der Modulation, der damit einherging. In der Praxis der *basse fondamentale* fällt jene *modulation*, die Rameau anzudeuten scheint, nicht wirklich ins Gewicht, denn auf dieser »Vordergrund«-Ebene der Akkordverbindungen wird keine Modulation im Sinne eines *changement du ton* vollzogen. Jedes wirkliche *changement du ton* setzt einen tatsächlichen *Repos*, also einen wirklich hörbaren Kadenzvorgang voraus. Später hat Rameau solche »lokalen«, funktionalen *toniques* mit Beiwörtern versehen, von denen sich eines bereits auch in diesem Zitat befindet: *toniques successives*. Rameau spricht im *Guide* und im *Code* dann auch von *toniques étrangeres* oder *toniques passageres*.

Wenn Rameau im Zusammenhang mit der Verbindung konsonanter Akkorde durch *marches fondamentales* in Terzen und Quinten (sowohl aufwärts als auch abwärts) – und

16 Natürlich kann einer *tonique* immer die eigene *dominante-tonique*, die *soudominante* oder eine beliebige andere *tonique*, die mittels einer *progression consonante* der *mache fondamentale* erreicht wird, folgen. Es geht hier aber darum, den »dissonanten« *courant des accords* wieder in Gang zu bringen.

17 Jean-Philippe Rameau: *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une méchanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tout les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec des Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore*, Paris 1760 [1761].

18 Es ist auffallend, dass Rameau im *Code de musique* durchgehend den Septakkord, der sich auf der *soudominante* als *simple dominante* aufbaut, als *accord par supposition der sous-dominante* beschreibt.

19 »Si nous ne connoissons plus d'autres Accords Consonans que le *Parfait*, & si cet Accord ne convient qu'à la seule *Tonique*, Donc la succession des Accords Consonans entr'eux fournira autant de *Toniques* successives, que d'Accords; & par conséquent autant de *Tons* différens«. Rameau: *Dissertation*, S. 21.

darum geht es hier – von *toniques* redet, dann bezeichnet dieser Begriff *allein* die Fortschreitungsmöglichkeiten dieses Akkordes, seine »lokalen« Bewegungseigenschaften: Dieses Verständnis von *tonique* stammt aus der Praxis des *accompagnement* und des *prélude*, also der Improvisation, und man muss sich hüten, es mit Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts wie jener von der *tonalité* oder der eines tonalen »large-scale«-Zusammenhangs in voreilige Verbindung zu bringen.[20]

Die Klänge in Rameaus Theorie harmonischer Funktionalität sind gleichsam immer ganz bei sich. Sie haben scheinbar nur eine Vergangenheit und eine Gegenwart: Ihre Zukunft ist nicht vorgegeben, sondern offen und liegt unmittelbar vor ihnen. Das ist eine Art von funktionaler Beschreibung, die ganz und gar im zeitlichen Vollzug des Spielens und Musik-Machens aufgehoben ist. Zugespitzt formuliert ist der Rameau'sche harmonische Diskurs ein Springen von Akkord zu Akkord: *tonique* wird auch ein Klang genannt, der in dem Moment, in dem er erreicht wird, eine *tonique* werden könnte, und nicht nur der, der durch seine Vorgeschichte schon eine echte und wirkliche *Tonique* ist. In dem Augenblick, in dem ein *accord parfait* durch eine der *marches fondamentales* erreicht wird, hat er alle Bewegungsfreiheiten einer echten *Tonique*, und deshalb trägt er ihren Namen, sollte er ihre Möglichkeiten in der Folge auch nicht nutzen. Denn Rameaus Akkordfunktionalität ist nur bedingt eine der diatonischen Stufen: Natürlich sind bestimmte Klänge auch bestimmten Stufen der Skala zugeordnet beziehungsweise »stehen« für bestimmte Stufen, aber *dominante*, *soudominante* und *tonique* bezeichnen vor allem Bewegungstendenzen und -gesetzmäßigkeiten der Klänge: *tonique* meint in erster Linie einen beliebigen *accord parfait*, dem eine Vielzahl von Fortschreitungsmöglichkeiten offen steht (*la route arbitraire*),[21] während demgegenüber die Fortschreitungen von *seconde* und *sensible* determiniert sind (*la route détérminée*). Jede *seconde* oder *dominante* kann die Funktion einer *tonique* und damit auch deren Bewegungsfreiheit annehmen (*censée tonique*), wie umgekehrt jede *tonique* zu einer *soudominante* oder *dominante* werden und dadurch ihren weiteren »Weg« festlegen kann. *Tonique*, *seconde* und *sensible* bezeichnen erst in zweiter Hinsicht bestimmte Orte innerhalb der Skala: Das ist das Erbe, das sie aus ihrem Ursprung in den Kadenzverknüpfungen des *Traité* mitgenommen haben. Das Wechselspiel von Wahlfreiheit und Determination in den Akkordbeziehungen macht das Wesen der Rameau'schen Funktionalität aus. In ein Raster harmonischer Stufen lässt es sich nicht zwängen.

Was Rameaus Funktionstheorie mit späteren Funktionstheorien insbesondere jenen Riemann'scher Provenienz gemein hat, ist jene Idee harmonischer Progression als

20 Vgl. etwa Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993, S. 177, Anm. 29.

21 Jean-Philippe Rameau: *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, Paris 1737, S. 204.

ein Springen von Akkord zu Akkord. Was Rameau der modernen Funktionstheorie ebenfalls mitgibt, ist die Idee einer Aufhebung der Funktionalität im Moment der Sequenz. Alle anderen Septakkorde jenseits der dynamisierenden Akkorde fallen unter einen einzigen funktionalen Sammelbegriff: den der *dominante de la dominante*.[22] Klänge wie etwa der »große« Septakkord auf der ersten Stufe in Dur und auf der dritten Stufe in Moll, der Moll-Septakkord auf der dritten Stufe in Dur beziehungsweise auf der ersten Stufe in Moll, sowie der halbverminderte Septakkord auf der siebten Stufe in Dur und der Septakkord auf der siebten Stufe in Moll, aber auch die leitereigenen Septakkorde auf der vierten Stufe fallen darunter. Sie sind als *simple dominantes* eigentlich »ortlos«. Sie erhalten ihre »Funktion« nur als Bestandteil des *enchaînement des dominantes*, dem Quintfall der Septakkorde.[23] Was sie allerdings radikal unterscheidet ist jegliche Bindung an ein diatonisches Material, das so grundlegend für die sogenannte »Stufentheorie« gilt, die uns in völlig durchgebildeter Form erstmals in Georg Andreas Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* entgegentritt.

Trias harmonica Mit Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* tritt zum ersten Mal in der Geschichte die sogenannte »Stufentheorie« in ausgereifter Form in Erscheinung. Das *Vorgemach* ist der Ursprung jener harmonischen Theorie, die als die eigentlich erfolgreiche des 18. Jahrhunderts gelten muss. Denn im Gegensatz zur Theorie Rameaus hat sie sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts fast in der ganzen Welt verbreiten können, und sie bestimmt unser »modernes« Verständnis von Tonalität bis auf den heutigen Tag: Sorge ist die zentrale Figur der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Alle anderen wirkungsmächtigen Entwürfe der deutschsprachigen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nehmen in irgendeiner Form von Sorge'schen Grundsätzen ihren Ausgang.[24]

22 Unter dem lastenden Überbau des *corps sonore* und der an ihn gebundenen neuen Terminologie werden terminologische Differenzierungen, die Rameau mit der *Dissertation* erreicht hatte, in seinen späten Schriften scheinbar wieder aufgeweicht: *dominante* ist in der *Génération* ein Überbegriff unter den alle Arten der Dominanten fallen: Erst im 18. Kapitel, also in der Kompositionslehre, wird dann explizit zwischen *dominante-tonique*, *dominante de la dominante-tonique* und *dominante de la dominante* (beziehungsweise *simple dominante de la simple dominante*) unterschieden. Man muss gerade in der *Génération* sehr auf diese feinen, aber wichtigen terminologischen Unterschiede achten, um den Sinn der Rameau'schen Ausführungen richtig zu verstehen.

23 Das ist ein nicht ganz unproblematischer Punkt der Rameau'schen Theorie und hier liegt auch das tiefere Recht der fast zeitgleich in Deutschland und Italien entwickelten Stufentheorie. Denn auch der halbverminderte Septakkord ist ja ein »charakteristischer« Akkord, der die Tonart nicht weniger unmissverständlich deutlich macht als andere Akkorde auch.

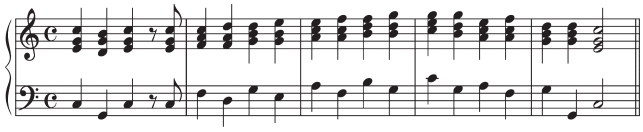
24 Ich habe diesen Gedanken in meiner Studie *Rameaus langer Schatten* ausgeführt.

Ein Zusammenhang zwischen der Entstehung der »Stufentheorie« und Sorges Schriften ist bislang kaum hergestellt worden.[25] Dabei liegt genau darin das eigentliche »Ereignis« der Sorge'schen Musiktheorie: Tatsächlich bilden »unsere sieben diatonische Klänge«,[26] also die aus der Schichtung leitereigener Terzen bestehenden Drei- und Vierklänge, die Grundlage von Sorges gesamter Akkordtheorie und seiner Lehre harmonischer Prozessualität:

> »Wenn wir nun zusehen, wie die *Triades* in der diatonischen Octav auf einander folgen, so finden wir im Modo maj. zu erst *Triadem perfectam*, hernach 2. *Triades minus perfectas*, so dann wieder zwei *perfectas*, und letztlich, welches die siebende, NB. eine so *Trias deficiens* genennet wird [...]. Siehe Tab. I. Fig. 5. allwo die *perfectae* mit 1. die *minus perfectae* mit 2. und die *Trias deficiens* mit 3. bezeichnet sind.«[27]

Beispiel 2 Georg Andreas Sorges »sieben diatonische Klänge«, in: *Vorgemach der musicalischen Composition. Erster Theil*, Notenbeispiele, Tab. I (P. 1), Fig. 5

Eine solche »mechanische« Schichtung leitereigener, »diatonischer« Klänge widerspricht grundsätzlichen Vorstellungen der Rameau'schen Musiktheorie. Das entscheidend Neue hierbei ist, dass bei dieser Art von Generierung Klänge, denen nach einem tradierten Akkordverständnis keine Eigenständigkeit zukommt, plötzlich wie autonome Akkorde behandelt werden. Dies gilt in erster Linie für den Dreiklang mit der falschen Quinte, den verminderten Dreiklang. Das folgende Beispiel zeigt eine Generalbassübung aus dem ersten Band des *Vorgemachs*, in der die leitereigenen Dreiklänge der Dur-Skala miteinander verbunden werden. Der verminderte Dreiklang erscheint hier wie selbstverständlich gleichberechtigt unter den perfekten Dur- und Moll-Dreiklängen:



Beispiel 3 Georg Andreas Sorges autonome diatonische Dreiklänge, in: *Vorgemach der musicalischen Composition. Erster Theil*, Notenbeispiele, Tab. VIII, Fig. 1

25 Erst in neueren Arbeiten wird diesem Zusammenhang nachgegangen, vgl. hier insbesondere Nathalie Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, Bd. 4).

26 Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition. Erster Theil*, Lobenstein 1745, S. 36.

27 Ebd., S. 17.

Es gibt einige inhaltliche Überschneidungen in den Theorien Georg Andreas Sorges und Jean-Philippe Rameaus, aber die Kategorie des leitereigenen Klangs, also der Gedanke, dass die Diatonik nach ihrer Zeugung auf jene Klänge, aus denen sie selbst hervorgegangen ist, wieder zurückgreift, ist der Rameau'schen Musiktheorie wesensfremd. Für Rameau repräsentiert die diatonische Ordnung gerade nicht die »natürliche« Ordnung, sondern im Gegenteil ihre Denaturierung: In der *Démonstration* macht Rameau deutlich,[28] dass die vermeintlich »natürliche« diatonische Skala mit dem *corps sonore* eigentlich unvereinbar ist. Erst Rameaus berüchtigter *double emploi* kann die »natürliche« Differenz zwischen Diatonik und Harmonik, wenn nicht aufheben, so doch vermitteln: Die »unnatürliche« diatonische Oktave wird »natürlich« erst als Mischung zweier Tonarten, zweier distinkter diatonischer Oktaven. In der praktischen Musiktheorie Rameaus hat das zu einem merkwürdigen Neben- und Gegeneinander geführt von einer Akkordklassifikation auf der einen Seite, die die leitereigenen, sequenziellen Klänge der *modulation* nur als Entstellung ihres natürlichen Zustandes beschreiben kann, und einer aus dem *accompagnement* kommenden Progressionslehre auf der anderen Seite, die die diatonische Fortschreitung, das *enchaînement des dominantes* zum Grundprinzip der Musik überhaupt erhebt.

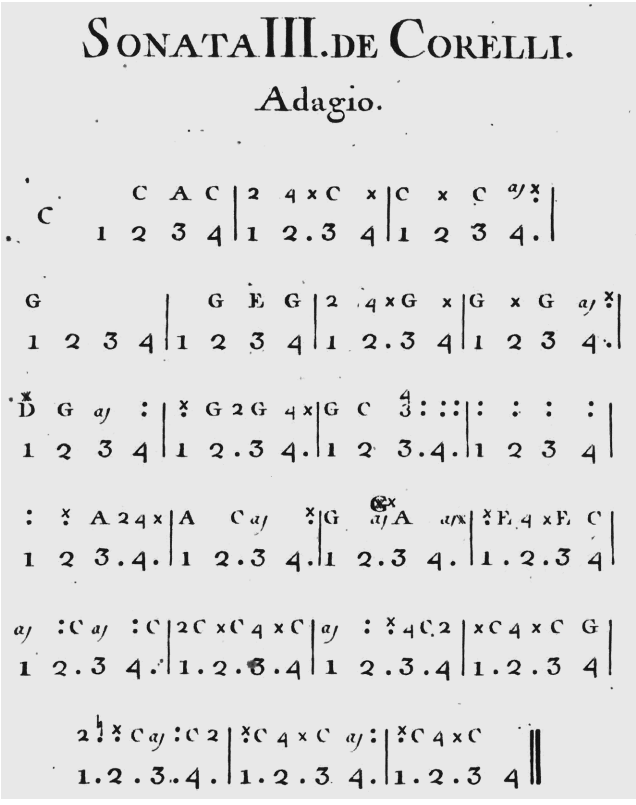
Bei Sorge hingegen zeigt sich hier ein für die deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts charakteristischer Zug: die starke Bindung an beziehungsweise Fixierung auf die »Monade«, den Grundton einer Tonart. Seine Theorie fußt auf der Tradition der deutschen Zarlino-Nachfolge. In ihrem Zentrum steht die Lehre von der *Trias harmonica*. Dissonanz ist in dieser Tradition eigentlich nur ein »Akzidens«, ein Zusatz zum Dreiklang. Deswegen erhalten auch das Fundament eines Klanges und der Grundton einer Tonart, die »Monade«, wie Sorge sie nennt, ein solches Gewicht: Am Grunde ausnahmslos jedes Klanges befindet sich eine Trias, die den eigentlichen Charakter des Klanges bestimmt. Die Macht der »Monade« hingegen zeigt sich darin, das sich alle *Fundamental-Triades* der übergeordneten Struktur der diatonischen Ordnung unterwerfen müssen: Das ist das Grundprinzip der Stufentheorie, die in Sorges Lehre von den leitereigenen Drei- und Vierklängen fertig vor uns steht.

Obwohl Rameau nicht müde wird zu betonen, dass sich alle Beziehungen direkt aus dem *corps sonore* herleiteten, ist seine Progressionstheorie demgegenüber in erstaunlichem Maße auf den einzelnen Klang selbst und seine jeweilige harmonische »Funktion« fixiert, das Konzept des *censée tonique* zeigt das überdeutlich. Seine Tonika, auf die sich jeder Folgeklang zu beziehen habe, ist immer eine lokale Tonika. Die leitereigenen Stufen der Sorge'schen »Stufentheorie« hingegen sind gleichsam in jedem Moment an

28 Jean-Philippe Rameau: *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'Art Musicale théorique et pratique*, Paris 1750.

das Material der »diatonischen Octave« zurückgebunden: Alle Klänge sind so durch die Skala vermittelt. Nie kann ihnen selbst und ihrer Verbindung jene Autonomie des Klanges zukommen, die sie in der reifen Rameau'schen Theorie gewonnen haben. In dieser Fixierung auf die Skala liegt, so glaube ich, das italienische Erbe der deutschen »Harmonielehre« des 18. und 19. Jahrhunderts verborgen.

Die »méchanique des doigts« Rameau demonstriert seine Theorie harmonischer Funktionalität und Prozessualität am Beispiel der Sonate op. 5/3 von Arcangelo Corelli, das in der Rameau-Forschung so oft missverstanden wurde.[29]



Beispiel 4 Rameaus »méchanique des doigts« am Beispiel von Corellis op. 5/3 (Rameau: Dissertation, S. 64)

Es ist hier nicht der Ort, dieses Beispiel und die dahinter stehende »méchanique des doigts« im Detail zu erklären. Rameau demonstriert daran, wie die Finger der rechten Hand gleichsam von selbst den richtigen Weg finden: Rameaus Umschrift versucht diese bewusst-unbewusste Bewegung der Hand darzustellen. Besonders greifbar wird das in Takt 10 ff., wo die harmonische Progression nur von einer Folge von Doppelpunkten

29 Etwa Deborah Hayes: Rameau's »Nouvelle Méthode«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), H. 1, S. 61–74.

wiedergegeben wird. Es handelt sich hier um das *enchaînement des dominantes*, die *regle des septiémes*, die in der Griffpraxis des *accompagnement* als regelmäßige, »mechanische« Folge des Zusammenziehens und Spreizens der Hand erscheint. Dabei treffen zwei Finger der Hand aufeinander, stoßen sich gleichsam voneinander ab und »resolvieren« sich in der entspannten Haltung der Hand, die der Terzschichtung des Septakkordes entspricht, die sich dann wieder, der eignen »dissonanten« Bewegungsdynamik des dissonanten Rahmenintervalls folgend, »zusammenzieht«, dadurch einen weiteren Zusammenstoß der »deux doigts« herbeiführt und so eine gleichsam unendliche Bewegungsfolge in Gang setzt. Rameau übersetzt hier die kontrapunktische Dissonanzlehre ins Haptische: Die »méchanique des doigts« folgt der Logik von »Vorbereitung« (ein Finger bleibt liegen, während sich der andere bewegt), »Anschlag« (der obere Finger berührt den unteren) und »Auflösung« (der untere Finger reagiert auf die Berührung des oberen, indem er sich nach unten bewegt). Dieses haptische Akkordverständnis ist der Inbegriff des »Praktischen« selbst: Er steht gleichsam am Anfang und am Ende der Rameau'schen Musiktheorie. Dessen gesamte Musiktheorie geht auf in jenem haptischen Moment des Greifens der rechten Hand auf dem Tasteninstrument, jener »méchanique des doigts«, die dem Ohr und dem Geist durch ihre »natürliche« Körperlichkeit den Weg weist: Nicht die Hand folgt dem Ohr, sondern umgekehrt folgen Ohr und Geist dem natürlichen »courant des accords«. Vom *Traité* bis zum *Code* stellt das *accompagnement* für Rameau den Gipfelpunkt der Komposition, der Kompositionslehre und damit auch der Musiktheorie dar. Im Beispiel der Corelli'schen Sonate ist für Rameau mithin auch die ganze Theorie der *basse fondamentale* aufgehoben, die in der Praxis der »méchanique des doigts« als der untere der »deux doigts« in Erscheinung tritt.

»Disposition«, »face«, »Griff«: Der haptische Akkordbegriff Rameaus *basse fondamentale* ist von ihren Ursprüngen her eigentlich eine Melodielehre. Es gehört zu den spezifischen Eigenarten der Rezeptionsgeschichte der Rameau'schen Musiktheorie, dass dieser Sachverhalt förmlich ins Gegenteil verkehrt werden konnte. Rameau hat seine Theorie der *basse fondamentale* entwickelt, um die Musik von der Herrschaft der *basse continue* zu befreien: Der Bass sei nur ein *hors d'œuvre*,[30] überflüssig wie ein Kropf, ein fünftes Rad am Wagen, wie er im ersten Teil der *Dissertation* nicht müde wird zu betonen. In Rameaus Akkordbegriff verdichtet sich der Akkordbegriff der französischen Organistentradition: *harmonie* und *accord* befinden sich nur in der rechten Hand, diese rechte Hand allein und ihr *courant* bestimmen den harmonischen Verlauf einer Komposition, sie alleine ist der wahre Träger des harmonischen Diskurses, sie alleine, sagt Rameau, sei völlig hinrei-

30 Rameau: *Dissertation*, S. 18.

chend, um ein *accompagnement* »complet et regulier« auszuführen. Die Bewegung der rechten Hand ist es, die der Begriff der *basse fondamentale* eigentlich festhält:

> »Und wenn man nur eine Hand hätte, müsste man deshalb auf die Befriedigung zu begleiten (*accompagner*) verzichten, da es sich doch nun einmal mit nur einer Hand bewerkstelligen lässt?«[31]

Es sei ein allbekanntes Wissen und eine altbekannte Praxis, dass man die Töne eines Akkordes in der rechten Hand unterschiedlich disponieren könne, »was die Organisten die Gesichter/Seiten (*Faces*) [eines Akkordes] nennen«.[32] Und das, was dazu in der linken Hand gespielt würde, »ändere nichts an der Konstruktion des Akkordes für die Hand, die ihn ausführt«.[33] Rameau greift hier ein älteres Akkordverständnis und auch einen älteren, praktischen Umkehrungsbegriff auf, den er im Sinne seiner Musiktheorie neu zu deuten, zu integrieren und produktiv weiterzudenken sucht.

Dass die rechte Hand der eigentlichen Träger des harmonischen Diskurses sei und dass der Begriff *accord* nur die Klänge – in der deutschsprachigen Musiktheorie ist in diesem Zusammenhang oft von Griff die Rede[34] – meint, die die rechte Hand spielt, ist ein tief in der Tradition des *accompagnement* verwurzeltes Verständnis.

Ich kann in diesem Zusammenhang nur einige wenige Beispiele anführen und habe zwei Quellen aus jener Tradition gewählt, der Rameau entstammt, obwohl dieses haptische Akkordverständnis in vielen deutschen, italienischen und englischen Quellen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu finden ist.

In seinem *Nouveau traité* formuliert Michel de Saint-Lambert diesen haptischen, »rechtshändischen« Akkordbegriff folgendermaßen:

> »Man spielt mit der linken Hand den Bass, und jeder Note, die man anschlägt, fügt man drei weitere mit der rechten Hand hinzu und macht so einen Akkord auf jeder Note. […] Eine einfache [unbezifferte] Note begleitet man mit einem vollkommenen oder natürlichen Akkord, der aus der Terz, Quinte und Oktave dieser Note zusammengesetzt ist.«[35]

Dass Saint-Lambert unter *accord* wirklich den Griff der rechten Hand meint, zeigt sich in folgendem Beispiel des *Nouveau traité*, welches Saint-Lambert folgendermaßen kom-

31 »[…] & si l'on n'avoit qu'une Main, faudroit-il, pour cela, se priver de la satisfaction d'Accompagner, dès qu'on le peut faire d'une seule Main?« Ebd.

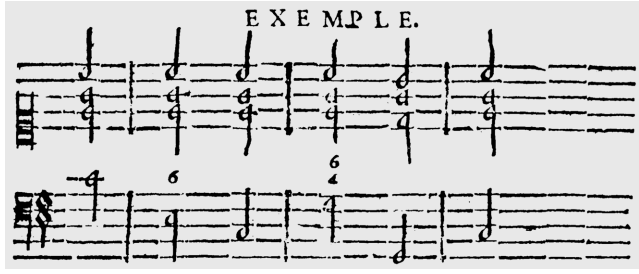
32 »[…] ce que les Organistes appellent *Faces*«. Ebd., S. 13.

33 »[…] ne changent rien dans la construction de l'Accord pour la Main qui l'éxécute«. Ebd., S. 12.

34 Vgl. hierzu bes. Georg Muffat: *Regulae concentuum Partiturae* [1699], Facsimile, hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna 1998.

35 »On joüe la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. […] Sur une note simple on fait pour accompagnement l'accord qu'on appelle *parfait*, ou *naturel*, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte & de l'Oktave de cette note«. Michel de Saint-Lambert: *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris 1707, S. 10.

Beispiel 5 Saint-Lamberts haptischer Akkordbegriff aus dem *Nouveau traité* (1707), S. 43



mentiert: »Wenn ein und derselbe Akkord mehreren aufeinanderfolgenden Bassnoten dienen kann, sollte man ihn nicht ändern.«[36]

Dieser Akkordbegriff findet aber nicht, wie man vermuten könnte, bei simplen Akkord- und Umkehrungsformen seine methodischen Grenzen, sondern er dient auch dazu, die komplexeren, dissonanten Akkordformen zu erklären:

> »Diejenigen, die das *accompagnement* erlernen, haben im Allgemeinen größere Schwierigkeiten die bezifferten Akkorde zu begreifen und zu memorieren, als die Akkorde, die man vollkommen (*parfaits*) nennt. Aber es ist leicht, ihnen diese Schwierigkeiten zu nehmen, indem man ihnen klar macht, dass wenn die Ziffern einer Note einen *accord extraordinaire* zuweisen, dieser Akkord sehr oft der vollkommene Akkord (*accord parfait*) einer anderen Note ist. Wenn über einem Ut etwa eine 6 steht, dann ist der Akkord, den diese 6 für Ut bezeichnet der vollkommene Akkord von La, wenn er mit 64 beziffert ist, dann ist es der vollkommene Akkord von Fa. Wenn er mit 7, 75, 753, beziffert ist, dann ist es der vollkommene Akkord von Mi usw.«[37]

Diese »Reduktion von bezifferten Akkorden auf vollkommene Akkorde« (»*Reduction des accords chiffrez aux accords parfaits*«) ist eine zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch sehr verbreitete Form von Akkordsystematik, die stark von den praktischen, pädagogischen Fragstellungen des *accompagnement* beeinflusst ist. Es geht vor allem darum, einen schnellen und sicheren Griff der Akkorde zu erlernen, auch wenn man nicht übersehen sollte, dass in dieser haptischen Akkordsystematik auch das moderne Umkehrungsdenken und ein sehr eigeständiger Dissonanz- und Konsonanzbegriff, der hier nicht weiter behandelt werden kann, aufgehoben ist. Wie sehr dieser haptische Akkordbegriff systematisiert wurde, lässt sich besonders gut bei Denis Delair beobachten, der in der Erstausgabe

36 »Quand un même accord peut servir a plusieurs notes de Basse tout de suite, il ne faut pas le changer.« Ebd., S. 42.

37 »Ceux qui apprennent l'Accompagnement ont ordinairement plus de peine à concevoir & à retenir par cœur les accords chiffrez, que les accords qu'on appelle parfaits. Mais il est aisé de les soulager de cette peine, en leur faisant remarquer, que lorsqu'une note porte quelques chiffres, qui lui assignent un accord extraordinaire, cet accord, extraordionaire pour elle, est souvent l'accord parfait d'une autre note. Lorsqu'un Ut par exemple est chiffré d'un 6, l'accord que dénote ce 6 pour l'Ut, est l'accord parfait du La; S'il est chiffré de quatre & six 64 c'est l'accord parfait du Fa; S'il est chiffré d'un 7, ou de 75 ou de 753 c'est l'accord parfait du Mi, &c.« Ebd., S. 23.

seines *Traité d'Accompagnement* eine ausgearbeitete Klassifikation der Griffakkorde anbietet.

> »Man hätte sich vielleicht gewünscht, dass ich die [vorausgehenden] Beispiele ausgesetzt [in *tablature de clavessin* gesetzt] hätte. Aber ich fand das umso weniger nützlich, als sich alle Akkorde aufgrund der Disposition der Noten, aus denen sie sich zusammensetzen, auf vier verschiedene reduzieren lassen, wie man in den folgenden Beispielen wird sehen können, nachdem [zuvor] aufgezeigt wurde, dass es in Hinsicht auf die schlichten (einfachen) Akkorde (*en nature*) und in Hinsicht auf ihre Begleitstimmen (*accompagnemens*) dreiundzwanzig unterschiedliche Akkorde gibt.«[38]

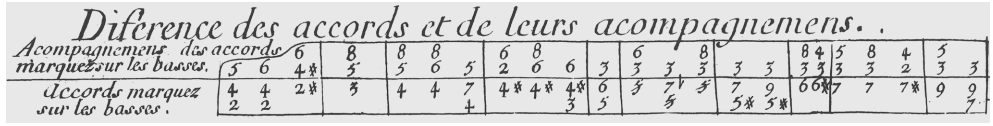
In dieser kurzen Passage ist die verwirrende Komplexität des Akkordbegriffs des 18. Jahrhunderts auf engstem Raum greifbar. Delair verwendet hier den Begriff *accord* völlig ungeschieden in mehrfacher Bedeutung: *accord* bezeichnet bei Delair in seiner Grundbedeutung das zweistimmige Intervall. In diesem Sinne eröffnet er seinen Traktat mit den Worten: »Il y à huit accords dans l'acompagnement«, womit er die Zahlen-/Intervallfolge 2–9 meint, von der Sekunde bis zur None. Er bleibt damit im Kern dem klassischen kontrapunktischen Akkordbegriff des 17. Jahrhunderts verpflichtet: Ein Akkord entsteht durch einen zweistimmigen Gerüstsatz, zu welchem Begleit- beziehungsweise Füllstimmen treten.[39] Zum anderen aber sagt er auch, es gebe dreiundzwanzig unterschiedliche Akkorde – in Hinsicht auf jene acht Grundintervalle (*en nature*) und ihre unterschiedlichen Füllstimmen (*en leurs acompagnemens*). Damit werden also auch die mehrstimmigen Zusammenklänge als Ganzes, also die zweistimmigen *accords* und ihre *acompagnemens*, selbst wieder als *accords* bezeichnet. Und er sagt weiterhin, diese dreiundzwanzig *accords* ließen sich wiederum aufgrund der *disposition des notes* auf vier *accords* zurückführen. Dass diese vier »Dispositionsakkorde« nichts anderes als jene hier zu Rede stehenden haptischen Griffakkorde der »main droite« sind, macht die wenig später folgende Grafik (Beispiel 7) unmissverständlich deutlich.

Das sich unmittelbar an diese Textpassage anschließende Beispiel hebt die »Unterscheidung der Akkorde und ihrer Begleitstimmen« explizit hervor und ordnet die dreiundzwanzig unterschiedlichen Akkorde »numerisch« im Sinne der steigenden Intervallklassen, der die Ordnung der Generalbassziffern entsprechen – eine Systematik, die in der Generalbasslehre bis ins 19. Jahrhundert hinein fortlebt. Somit bezeichnet *accord* hier

38 »On souhaiteroit peut estre, que jeusse mis les exemples en tablature de Clavessin, mais j'ay jugé que cela seroit d'autant moins util, que tous les accords se reduisent à quatre diferens par la disposition des notes qui les composent comme l'on verra dans les exemples suivans, apres avoir remarqué qu'il y à [sic] vingtrois accords diferens tant en nature, qu'en leurs acompagnemens.« Denis Delair: *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le clavessin*, Paris 1690, S. 29.

39 Vgl. hierzu Ludwig Holtmeier: Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: *Journal of Music Theory* 51 (2007), H. 1, S. 5–49.

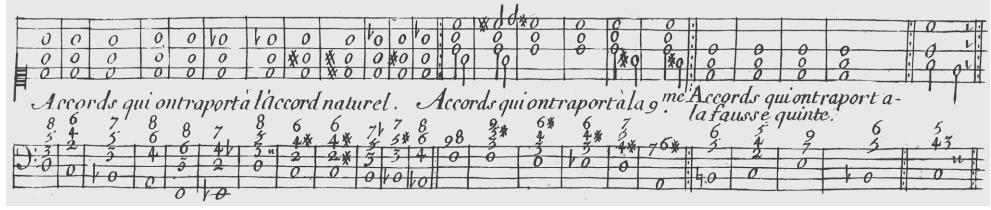
schließlich auch die Zusammenklänge im Sinne einer semiotischen Konvention beziehungsweise einer usuellen Bezeichnungspraxis.



Beispiel 6 Denis Delairs dreiundzwanzig Akkordformen, *Traité*, S. 29

Das dann folgende Beispiel wird wie folgt eingeleitet:

> »Die folgende *tablature* macht deutlich, dass zwölf dieser Akkorde sich in Bezug auf die Position der rechten Hand auf den natürlichen Akkord (*accord naturel*) beziehen. Die anderen beziehen sich [in Bezug auf die Position der rechten Hand] auf die None oder die falsche Quinte mit ihren gewöhnlichen Begleitstimmen, einzig die von der Quinte begleitete Quarte hat [in Bezug auf die Position der rechten Hand] keine Beziehung zu den anderen Akkorden.«[40]



Beispiel 7 Denis Delairs Klassifikation der »Dispositionsakkorde« beziehungsweise der »Griffakkorde«, *Traité*, S. 30

Accord naturel meint in diesem Zusammenhang nicht den *accord parfait*, also die *Trias harmonica* aus Grundton, großer (oder kleiner) Terz und perfekter Quinte, obwohl Delair ihn genau in diesem Sinne in seinem Traktat zuerst einführt.[41] Hier ist vielmehr der Griff aus Terz, Quint und Oktave gemeint beziehungsweise noch genauer: die »situation de la main droite«, die »disposition des notes«, die Fingerstellung der rechten Hand. Die Akkordtypologie, die hier entwickelt ist, ist eine, die die Akkorde nach der Griffposition, der »Disposition der Noten« der rechten Hand klassifiziert – auch wenn Delair sichtlich bemüht ist, die Bezeichnung *accord* für diese Griffe zu vermeiden. Delair präsentiert seine vier Dispositionsakkorde der rechten Hand in der jeweils komprimiertesten Form: den

40 »On remarquera par la tablature suivante, que douze de ses [sic] accords se raportent par la situation de la main droite à l'acord [sic] naturel, les autres se raportent ou à la neufvieme ou à la fausse quinte, ayant leurs acompagnemens ordinaires, il ni à [sic] que la 4.te acompagnée de la 5te qui n'a aucun raport avec les autres.« Ebd., S. 30.

41 Ebd., S. [C].

accord naturel als Inbegriff aller Klänge, die aus zwei geschichteten Terzen bestehen (in »Fingerterminologie«: *grand-grand*), den *accord* mit *raport à la 9.me* als Sekunde + Terz (*petit-grand*), den accord mit *raport à la fausse quinte* als Terz + Sekunde (*grand-petit*). Es sind jene Griffe, die als *simple*, *petit* (*petite sixte*) und *grand* (*grande sixte*) in die Generalbasslehre eingegangen sind und vielen Akkorden Bezeichnungen verliehen haben, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fortleben. Dass diese vier Akkorde selbst wieder unterschiedliche *Faces* – Lagen beziehungsweise Umkehrungsformen – haben, führt Delair dann im Anschluss aus: Jeder dieser *accords* »könne sich auf drei Arten diversifizieren [...,] ohne dabei den Bass zu beachten«.[42]

Rameau greift Delairs Klassifikation produktiv auf: Er reduziert dessen vier Akkorde auf zwei, auf *le consonant* und *le dissonant*, auf jene beiden Stammakkorde der Rameau'schen Musiktheorie, indem er die dreistimmigen Griffakkorde der rechten Hand zur Vierstimmigkeit ergänzt, sie zum eigentlichen Träger der *basse fondamentale* macht und zu jenem *accompagnement complet et regulier* befähigt, das so zentral für seine Musiktheorie ist. Der »Griffklassifikation« Delairs treten zu Beginn der 18. Jahrhunderts mit der Oktavregel und der aus der *Trias-harmonica*-Tradition stammenden Stufentheorie konkurrierende Erklärungsmodelle entgegen, die den praktischen, haptischen Akkordbegriff merkwürdig archaisch erscheinen lassen mussten. Die Klassifikation der Griffakkorde jedenfalls ist bereits zur Jahrhundertmitte aus den musiktheoretischen Schriften weitgehend verschwunden.

Rameaus *basse fondamentale* hat viele historische Wurzeln. Ich habe hier jene aufzeigen wollen, die im Allgemeinen weniger bekannt sind. Der haptische Akkordbegriff des *accompagnement* hat das Rameau'sche Umkehrungsdenken und die Konzeption der *basse fondamentale* entscheidend geprägt. Eine für Rameau grundlegende Überzeugung ist, dass die rechte Hand alleiniger Träger der Harmonie und der harmonischen Progression ist. Auf diesem Gedanken, auf dieser haptischen Erfahrung gründet seine gesamte Musiktheorie. Dass diese zugleich auch den Akkordbegriff der *Trias-harmonica*-Tradition, der Tradition des vollstimmigen Komponierens mit ihrem ganz anderen Dissonanzbegriff, sowie die »moderne« Oktavregelfunktionalität und den klassischen kontrapunktischen Akkordbegriff des »polyphonen Akkords« in sich aufgenommen hat, wie ich an anderem Ort versucht habe darzulegen,[43] macht die besondere Komplexität, die besondere Bedeutung und den besonderen Reiz der Rameau'schen Musiktheorie aus. Wie bei keinem anderen Musiktheoretiker der Zeit verbinden sich in seinen Schriften die unterschiedlichen Akkordbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre spezifischen Kontexte zu einem neuen Ganzen.

42 »[...] ce [sic] peut diversifier en trois manieres [...] sans conter la basse«. Ebd., S. 30.

43 Holtmeier: *Rameaus langer Schatten*.

Rameaus Musiktheorie entschlüsseln aber kann man nur, wenn man versucht, sie im Sinne des 18. Jahrhunderts zu lesen. Indem man also nicht nach jener logischen Stringenz sucht, die Rameau selbst in seinen auf die Anerkennung der *philosophes* zielenden Schriften so zwanghaft herzustellen bemüht war und die das 19. Jahrhundert vor allem interessierte, sondern indem man vielmehr versucht, jene Traditionsstränge wieder zu entwirren, die Rameau so kunstvoll ineinander verwoben hat. Dann erst zeigt sich, wie sehr seine Theorie in der Tradition, vor allem aber in der musikalischen Praxis verankert ist.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1