Thomas Christensen

# Monumentale Texte, verborgene Theorie[1]

Viele von uns werden sich zweifellos daran erinnern, dass Carl Dahlhaus vor langer Zeit drei Grundtypen – oder Paradigmen, wie er sie bezeichnete – der historischen Musiktheorie umrissen hat: den spekulativen, regulativen und analytischen Topos.[2] Offenkundig handelt es sich dabei um drei sehr allgemeine Kategorien, in der viele theoretische Schriften gar nicht unterzubringen sind. Dennoch wird mit diesem Schema auf einnehmende Weise eine bestimmte Art der historischen Entwicklung und der Hierarchie musikalischen Denkens erfasst.[3] Innerhalb dieser großen Paradigmen hat Dahlhaus eine Reihe von konzeptionellen Kategorien oder »Prämissen« identifiziert, denen musiktheoretische Schriften oft unterliegen: Voraussetzungen wie Tradition, Natur, Vernunft oder Klassizismus, die teilweise nur implizit vorausgesetzt werden.[4] Zentral sind dabei insbesondere die unterschiedlichen ästhetischen Prämissen, von denen die einzelnen Autoren ausgingen.[5]

Trotz dieses konzeptionellen Reichtums bleibt die Geschichte der Theorie bei Dahlhaus eine Geschichte, die von den großen Denkern und kanonischen Texten ausgeht. Es gibt nur wenige Überraschungen hinsichtlich der Autoren, mit denen er sich befasst. Hugo Riemann, Moritz Hauptmann, Adolf Bernhard Marx, Arnold Schönberg und Jean-Philippe Rameau stechen allein bei einem Blick ins Register des Bandes heraus; noch weniger überraschen die meistgenannten Komponisten: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner. Im Begleitband zu diesen »Grundzügen«, der auf die deutsche Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhundert fokussiert, ist die Auswahl noch stärker beschränkt (obwohl man zugeben muss, dass im Gegenzug die Parameter der theoretischen Topoi stark erweitert werden).[6] Trotz des unleugbaren Wertes von Dahlhaus' Musiktheoriegeschichtsschreibung als einer Reihe von Handlungskomplexen und

1 Eine erweiterte Fassung dieses Beitrags in englischer Sprache findet sich unter dem Titel »Fragile Texts, Hidden Theory« in meinem kürzlich publizierten Essayband: *The Work of Music Theory*, Surrey 2014, S. 55–73.

2 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), S. 14–28.

3 Ich muss denn auch gestehen, dass ich diese Kategorien als Struktur für meine eigene Geschichte der Musiktheorie verwendet habe: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002.

4 Dahlhaus: *Musiktheorie* I, S. 34 ff.

5 Ebd., S. 64 ff.

6 Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

Ereignissen, »die aus einem Gewirr divergierender Bedingungen und Absichten resultieren«, bietet eine solche »Ereignisgeschichte« immer noch ein unvollständiges Bild.[7]

Mit ihrer Wertschätzung von Originalität, auktorialem Handeln, Intentionalität (»deren Begründungen wie Absichten handelnder Personen zu beschreiben«[8]) und gedruckten Texten stellt sie eine Art heroischer Theoriegeschichte dar, die ich hier »monumentale« oder »große« Theorie nennen möchte. Diese »große« Theorie hat einen nicht weniger wichtigen Aspekt in den Hintergrund gedrängt: jene unspektakuläre Lehre der praktischen Dinge, der die ehrgeizige Originalität, das Handeln eines Autors oder einer Autorin oder die Darstellung im Diskurs fehlen. Diese Art der Theorie möchte ich als »verborgene« oder »kleine« Theorie bezeichnen.

Aus Gründen der Fairness muss gesagt werden, dass Carl Dahlhaus selbst erkannte, dass nicht alle Theorie in gedruckten Texten formuliert und artikuliert zu finden ist, geschweige denn, dass eine Chronologie dieser Texte zu einer umfassenden »Geschichte der Musiktheorie« kompiliert werden könnte. (Besonders kritisch war er gegenüber einem naiven Historismus, der davon ausgeht, dass die chronologische Zusammenstellung theoretischer Schriften zu einer bestimmten Kultur, zu einem Komponisten oder einem musikalischen Werk unbedingt die authentischste oder aufschlussreichste analytische Linse für uns heute bietet – eine Folgerung, die durch unzählige historische Beispiele widerlegt ist.) Dahlhaus spricht von einer »impliziten«, in musikalischen Werken und Stilen überlieferten Musiktheorie, die durch den sensiblen Historiker rekonstruiert werden müsse.[9] Diese Rekonstruktion ist allerdings nicht identisch mit dem, was ich unter verborgener Theorie verstehe. So ist in Dahlhaus' Begriff der »impliziten« Theorie noch so etwas wie eine ontologische Verdinglichung der Tonsatz-Theorie als objektiver Sache kenntlich, als Zusammenfluss von Methoden oder Modellen, die aus der Musik extrahiert werden können. Ich selbst bin dagegen weniger an der Theorie als Instrument einer Beobachtungsstudie interessiert als an einer Praxis.

In Wahrheit ist diese Art der Theorie weder verborgen noch klein. Wir alle wenden sie fast täglich in unserem eigenen Unterricht an. Und wie ich zeigen möchte, sind Beispiele für diese Art von Theorie in der Geschichte im Überfluss vorhanden – nur dass der Kanon der monumentalen oder »großen« Theorie anscheinend alles andere um ihn herum überstrahlt. Wir lassen uns verführen von den großen Namen der systematischen Musiktheorie – von den Riemanns und Zarlinos, von Boethius und Rameau, David Lewin und Heinrich Schenker. Ihre voluminösen wissenschaftlichen Arbeiten beeindrucken in unseren Bibliotheken und machen die Literaturlisten unserer Seminare aus.

7 Dahlhaus: *Musiktheorie* I, S. 168.
8 Ebd.
9 Ebd., S. 1, 38, 131 ff.

Doch beinhalten diese Folianten tatsächlich die ganze Substanz der Musiktheorie? Repräsentieren diese Schriften wirklich ihre soziale Realität? Wohl kaum – oder zumindest nicht die volle Realität. Wir sollten demnach den Mut finden, die zentrale Rolle, die wir dem Text und seinen Autoren in den Geschichtswerken der Musiktheorie – und vielleicht auch in unserer derzeitigen Praxis – zusprechen, neu zu überdenken. Eine Ablösung von Texten und Autoren ist sicher an der Zeit, wenn man bedenkt, wie das Wissen heute von den digitalen Technologien verändert wird, wie es sich konstituiert, wie es kommuniziert und verwendet wird. Der Versuchung, diese Verknüpfung zur Gegenwart in den Vordergrund zu stellen, sei allerdings widerstanden, denn das entscheidende Argument ist, dass es auf dem Gebiet der Musiktheorie seit jeher Probleme der Textkonstitution gab – lange vor dem Zeitalter des Internets.[10]

Wie sähe denn die Musiktheorie aus, wenn es keinen klaren auktorialen Akteur und keinen kanonischen Text gäbe, an den man sich wenden könnte? Wie würde eine solche »verborgene« Theorie aussehen? Nun, sie sähe womöglich wie die Partimento-Tradition der Basso-continuo-Praxis aus, die jüngst das Interesse vieler unserer Kollegen auf sich gezogen hat.[11] Partimenti sind Übungen mit bezifferten und unbezifferten Bässen, die an den Konservatorien Neapels im frühen 18. Jahrhundert entstanden und die junge Schüler auf dem Cembalo umsetzten. Unter der Anleitung eines Maestro spielte der Schüler diese Übungen wieder und wieder und lernte in diesem Prozess die idiomatischen Harmonien und Figuren über den Basslinien, die sich zum Improvisieren und Komponieren eignen. Nach vielen Jahren solchen Übens konnte der erfolgreiche Schüler nicht nur mühelos einen Generalbass ausführen, sondern er meisterte auch Harmonie, Kontrapunkt und Melodie in allen zu diesem Zeitpunkt aktuellen Musikgenres und -stilen – kurz gesagt, er hatte alle nötigen Grundlagen, um ein erfolgreicher Komponist

10 Mit dem Begriff »verborgene Theorie« möchte ich auch eine Verbindung zu Konzepten von implizitem und handwerklichem Wissen herstellen, die in Sozial- und Technikgeschichte sehr schnell aufgenommen und als bedeutsam erkannt worden sind. Im Bereich der Musiktheorie widmet sich eine kürzlich erschienene Studie von Felix Diergarten dieser Frage: »Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim 2015, S. 99–113. – Ebenfalls mit der Frage nach »théories ordinaires« (im Gegensatz zu einer »théorie savante«) im Bereich von musikalischen Kenntnissen beschäftigen sich eine Reihe von Beiträgen zu dem französischen Sammelband *Théories ordinaires*, hg. von Emmanuel Pedler und Jacques Cheyronnaud, Paris 2013.

11 Vgl. insbes. Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford 2012. Vgl. auch die Sonderausgabe des *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), die den Partimenti gewidmet ist, und Thomas Christensen: Fundamenta Partiturae: Thorough-Bass and Foundations of Eighteenth-Century Composition Pedagogy, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, hg. von Thomas Forrest Kelly und Sean Gallagher, Cambridge 2008 (Isham Library Papers, Bd. 7/Harvard Publications in Music, Bd. 22), S. 17–40.

und Kapellmeister zu sein. Es ist kein Wunder, dass die Musiker, die aus diesen neapolitanischen »Musikfabriken« strömten, bald einen Großteil der angesehensten Positionen an den europäischen Höfen besetzten, und zwar über das ganze 18. Jahrhundert hinweg. Dies gab ihnen auch die Möglichkeit, das musikpädagogische Modell des Partimento weiter zu propagieren.

Obwohl diese pädagogische Praxis im gesamten 18. und frühen 19. Jahrhundert allgegenwärtig und von entscheidender Bedeutung war, stiess sie in der Musikwissenschaft bis vor kurzem auf kein Interesse und fand in keiner der im 20. Jahrhundert veröffentlichten Musikgeschichtsschreibungen auch nur Erwähnung.[12] Dies ungeachtet der Tatsache, dass in den europäischen Archiven Abertausende handschriftlicher Seiten dieser Lehrmethode erhalten sind, dass es umfangreiche biografische Zeugnisse zu ihrer Bedeutung gibt und dass sie nicht zuletzt offenkundige musikalische Spuren im Werk der Komponisten hinterlassen hat, die nach dem Partimento-Modell ausgebildet wurden.

Die Wiederentdeckung der Partimento-Tradition ist eine der aufregendsten und wichtigsten Entwicklungen der Musiktheorie und Musikwissenschaft in der letzten Generation, und ich glaube, dass sie unsere Auffassung der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts insgesamt umkrempeln wird. Dennoch bleibt die Frage, wie etwas, das etwa zweihundert Jahre lang für die Ausbildung von Musikern überall in Europa dermaßen grundlegend war, von uns bis vor kurzem vollkommen übersehen werden konnte. Meiner Meinung nach liegt die Antwort darauf in der bereits angesprochenen Besessenheit, mit der wir auf das Ansehen der monumentalen Theorie starren. Wir sind so geblendet von der Strahlkraft der *großen* Theorie – den bedeutenden Autoren und ihren systematischen Abhandlungen –, dass es ein Leichtes war, darob die unterirdischen Strömungen der kleinen Theorie, die unsere Geschichte durchziehen, zu übersehen. Es ist also kein Wunder, dass die Partimento-Tradition unserer Aufmerksamkeit entgehen konnte.

In vielen Punkten sieht sie nicht aus wie Musiktheorie; es gibt keinen Erfinder der Partimenti, den wir beim Namen nennen können, und es gibt auch keinen einzigen Text, in dem die Methode in Gänze festgeschrieben und erklärt würde. Stattdessen ist das Partimento eine dynamische Tradition von nicht-diskursivem, verkörpertem Wissen, in dem das praktische Verstehen von Harmonie und Kontrapunkt den Schülern durch Nachahmung und endlose Wiederholung eingeimpft wurde. Ganz buchstäblich »wussten die Finger«, wo sie (auf der Tastatur) hin mussten. Wenn es eine ausformulierte und

12 Es gibt zum Beispiel keine Spur davon in der sonst unentbehrlichen Studie von Franck Thomas Arnold: *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass as practiced in the* XVII$^{th}$ *and* XVIII$^{th}$ *Centuries*, New York 1931.

ausgesprochene theoretische Komponente bei den Partimenti-Übungen gab, dann gab sie der Meister mündlich weiter.[13]

Dennoch standen die Fertigkeiten, das Wissen und die musikalische Gewandtheit, die sich ein Musiker durch das Partimento aneignete, in jeder Hinsicht mit denen auf einer Stufe, die man in einem systematischeren und diskursiveren Musikunterricht lernen kann. Denn wer kann schon ein wirkliches Gefühl für harmonische Funktionen oder für die Imitationen eines Kontrapunkts entwickeln, wenn er oder sie einen pädagogischen Text von Antoine Reicha oder François-Joseph Fétis durcharbeitet? Wer wird durch die Lektüre von Riemanns *Kompositionslehre* oder seiner *Vereinfachten Harmonielehre* komponieren lernen? Ein Großteil des musiktheoretischen Wissens kann letztlich nur dann weitergegeben und verstanden werden, wenn es den Schülerinnen und Schülern durch praktische Lehre eingeimpft wird. Genau dieser ungeschriebene Aspekt historischer Theoriepädagogik aber entgeht uns, wenn wir uns nur auf die geschriebenen Texte der Musiktheorie konzentrieren.

Partimenti sind natürlich nicht die einzigen Beispiele verborgener Musiktheorie in der Geschichte. Ich möchte noch ein weiteres Beispiel anführen, bei dem es im Übrigen um eine schriftliche Tradition geht, die mit einem bestimmten Autor verbunden ist. Es ist nicht ohne Ironie, dass dieses Beispiel aus einer etwa vierhundert Jahre alten Musiktradition jedoch genau die Zerbrechlichkeit und Instabilität der textlichen Kodifizierung und Identität des Autors hervorhebt.

Hollandrinus ist ein Name, der den Musiktheoretikern heute nicht eben wohlbekannt wäre. Tatsächlich wissen wir fast nichts über ihn. Anscheinend lebte er irgendwo in Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und war als Gesangslehrer im Dienst der Kirche aktiv. Es ist allerdings kein einziger Text überliefert, den wir seiner Feder zuschreiben können. Wenn wir allerdings über die einflussreichsten Musiktheoretiker der Frühgeschichte des Faches sprechen wollen, darf der Name Hollandrinus nicht fehlen: So existiert eine außergewöhnliche Gruppe von dreißig Theoriehandschriften aus dem Mitteleuropa des frühen 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, die seinen Namen (beziehungsweise dessen Varianten) nennen – wobei diese erhaltenen Manuskripte zweifellos nur einen Bruchteil der ursprünglich vorhandenen Quellen darstellen. Der pädagogische Zweck dieser Hollandrinus-Handschriften bestand darin, eine Anleitung zur *musica plana* zu geben, also eine umfassende Schulung nicht zuletzt des Gedächtnisses junger Sänger für das Lesen und Singen einstimmiger Gesänge zu bieten.

13 Eine Ausnahme ist womöglich das Lehrwerk von Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, das als ausführliche Darstellung der Partimento-Pädagogik betrachtet werden kann. Vgl. 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* 51/1 (2007), S. 5–49.

Dank der beharrlichen philologischen Arbeit von Michael Bernhard und Elzbieta Witkowska-Zaremba in einer großartigen Studie, die in den letzten Jahren von der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht wurde, kann man jetzt verschiedene Schichten von Hollandrinus' Lehrtradition bemerkenswert genau unterscheiden.[14] Durch eine sorgsame Analyse verschiedener Themen, Terminologien, Redewendungen und Merkhilfen konnten die beiden Forscher einen »Kern« der Lehre rekonstruieren, der zu den frühesten Überlieferungen der Hollandrinus-Tradition gehört. Dieser Kern fand im 15. Jahrhundert eine starke Verbreitung und Aufnahme unter den Musiktheoretikern im süddeutschen Raum, in Böhmen, Ungarn und Polen. Die Rezeption war allerdings zu keinem Zeitpunkt einfach und geradlinig: Im Rezeptionsprozess wurde viel neues Material eingebaut, andere ältere Teile wurden modifiziert oder weggelassen. Dies stellt dann eine spätere Stufe der Tradition dar. Dadurch wird es unmöglich – und es ist letztlich auch unerheblich –, aus den späteren Anlagerungen heraus einen »Originaltext« oder eine ursprüngliche Lehre herauszuschälen, die wir einem nur schwer fassbaren Hollandrinus zusprechen können. Stattdessen sollten wir diese Quellen als eine dynamische und sich weiter entwickelnde »Lehrtradition« betrachten, die sich mehr als 125 Jahre lang in einem großen geografischen Raum behauptete.

Der Text selbst suggeriert uns ein Bild davon, wie der Prozess funktioniert haben könnte. Die meisten dieser Handschriften sind unvollständig, unsystematisch und gewissermaßen in Rohfassung; anscheinend haben wir es hier mit Notizen einer Lehre zu tun, die mündlich weitergegeben wurde. Die überlieferten Handschriften stellen ein ziemliches Sammelsurium dar; sie legen einen Vergleich mit McLuhans Begriff des mobilen »Netzwerks« nahe. Hier wird Wissen als fungibler, dynamischer Komplex verstanden, der von mehreren lokalen »Akteuren« weitergegeben und beherrscht wird. Dies erklärt die vielen Varianten, auf die wir stoßen; es schien Usus, dass ein Lehrer oder Schüler dieser Lehrtradition Materialien hinzufügte, das Material neu ordnete oder einiges ersetzte, und zweifellos gab es auch eine Menge Gedächtnisfehler und -lücken.

Wie vermutet ist der Inhalt des *loci Hollandrini* vielschichtig; einige Schichten lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen. Ein Großteil der Handschriften aber ist einzigartig und weist auf lokale Traditionen hin. Der Schwerpunkt all dieser Texte liegt in jedem Fall bei der Gesangspraxis; dabei sind Probleme in der Klassifikation der Kirchentonarten und die Grundlagen der *musica plana* die zentralen Anliegen. Wenn man jedoch nach einem Hinweis auf »fortschrittlichere« Mensur- oder Kontrapunkttheorien sucht, die in Italien gelehrt worden sind, wird man enttäuscht sein.

14 *Traditio Iohannis Hollandrini* I–VI, hg. von Michael Bernhard und Elzbieta Witkowska-Zaremba, München 2010–2015.

Dennoch hatte diese Tradition tiefe Auswirkungen, die den Historikern der Musiktheorie als mahnendes Beispiel dienen sollten. Die erste und augenfällige Lektion liegt darin, dass im 15. Jahrhundert auch jenseits der uns vertrauten westlichen Zentren in ganz Europa Theorie gelehrt wurde. Neben Paris, Padua oder Oxford müssen wir Prag, Krakau, Leipzig, Budapest, Breslau und zweifellos noch viele weitere Orte im Auge behalten, an denen Musiktheorie unterrichtet und entwickelt wurde. Wir könnten dies als Vorurteil »geografischer« oder »institutioneller Monumentalität« bezeichnen: Viel zu oft konzentrieren wir uns auf die großen Städte oder die Eliteinstitutionen der Musikausbildung – auf Kosten der weniger auffälligen Lokalitäten.

Zweitens werden wir daran erinnert, dass die Theorie des Gregorianischen Chorals im gesamten 15. Jahrhundert und darüber hinaus ein beherrschendes Anliegen der meisten praktizierenden Musiker war. Wir sind sehr schnell von den Höhepunkten der polyphonen Komposition im 15. und 16. Jahrhundert geblendet und vergessen, dass dies immer noch ein hochspezialisiertes – und hochprofessionelles – Genre der Musik war. Dies wiederum ist ein Vorurteil der »stilistischen« oder der »Genre-Monumentalität«, dem wir übrigens oft auch bei unseren Untersuchungen der Moderne im 20. Jahrhundert unterliegen: Viel zu oft widmen wir unsere analytische Aufmerksamkeit dem höchst erlesenen Kanon von Elite-Kompositionen und Avantgarde-Komponisten – auf Kosten des sehr viel größeren Feldes einer eher konventionellen Musik.

Letztlich – und das ist das Wichtigste für meine Argumentation – gemahnen uns die Hollandrinus-Handschriften daran, dass man sich bei der Rekonstruktion der pädagogischen Vermittlung von Musiktheorie nicht nur auf einen Kanon feststehender Texte verlassen sollte – in diesem Fall auf denjenigen der Ars Nova-Texte von Marchetto da Padova und Philippe de Vitry. In diesen Handschriften dürfen wir einen Blick auf eine stabile mündliche Lehrtradition werfen, die es jahrhundertelang in ganz Europa gegeben haben muss; gleichzeitig vermitteln uns die Schriften aber keinesfalls eine klare Darstellung dieser Tradition. Was uns diese Quellen zeigen, war sicherlich keine Ausnahme, sondern die Regel in der pädagogischen Vermittlung der Musiktheorie. Letzteres nenne ich das Vorurteil der »diskursiven Monumentalität«. Die Hollandrinus-Tradition erinnert uns daran, dass Musiktheorie ein dynamischer Entwicklungsprozess ist, ein lebendiges Thema mündlicher Pädagogik und Übung, nicht nur eine statische Lehrdoktrin, die in einem einzigen, unveränderlichen Text versteinert ist. Jede Handschrift des Hollandrinus-Netzwerks stellt nur einen Moment dar, eine schwache Spur einer weitverbreiteten und sich immer weiter entwickelnden Lehrtradition.

Alle Beispiele, die ich bisher herangezogen habe, zeigen uns, dass Musiktheorie auch ohne feste Texte und ohne auktorialen Akteur auskommt. Nicht einen einzigen Text des Partimento-Unterrichts können wir einem Autor zuordnen; ebenso können wir auch keinen Text als von Hollandrinus stammend identifizieren. Natürlich stützt sich mein

Argumentarium bislang nur auf Manuskripte, bei denen Aspekte wie Stabilität und Kanonisierung heikel sind. Man könnte womöglich behaupten, dass mit den Anfängen des Buchdrucks die Idee eines kanonischen Textes und eines auktorialen Akteurs Auftrieb erhielt. Doch um meine Argumentation abzuschließen, sei darauf hingewiesen, dass auch die monumentalste aller gedruckten Schriften von einem noch so brillanten Theoretiker eine prekäre ontologische Identität haben kann; kann sie doch von ihren Leserinnen und Lesern destabilisiert werden. Die neueren Forschungen zur Geschichte des Lesens und des Buches haben uns dies gelehrt – ein oft als »Histoire du livre« bezeichnetes Forschungsfeld.[15]

Wenn wir akzeptieren, dass die Musiktheorie immer auch eine pädagogische Praxis ist, dann sollten wir aufmerksam betrachten, wie ihre Texte von den Lesern und Leserinnen verwendet werden. Es genügt nicht, einfach nur die relativen Verdienste von Argumentationen aus der Feder von jemandem wie beispielsweise Rameau zu bewerten und es dabei zu belassen. Wir sollten versuchen zu verstehen, wie die Veröffentlichungen von Rameau rezipiert wurden. Das bedeutet auch, dass wir über die sozialen Kontexte und Institutionen nachdenken müssen, in denen seine Ideen verfasst und verbreitet wurden. Dabei entdecken wir, dass eine gegebene Theorie auf vielfältige Weise gelesen und gebraucht werden kann. Die Bedeutung des Textes ist also nicht stabil, sie verändert sich ständig. Es ist der Leser, der den Text kontrolliert, nicht der Autor.

Das klingt schon beinahe nach Jacques Derrida, doch ich möchte in meiner Argumentation keinesfalls die kontrovers diskutierte französische Dekonstruktion ins Feld führen. Herangezogen sei hier lediglich ein schlichtes soziologisches Argument, nämlich dass Bücher auf unterschiedliche Weisen verwendet werden. Musiktheorien sind da keine Ausnahme.

Gehen wir also zum Fall Rameau zurück, den ich bereits erwähnte. Wir alle können ein paar bedeutende Bücher von Rameau nennen, die in jeden Kanon großer theoretischer Schriften gehören, vor allem seinen *Traité de l'harmonie* von 1722. In diesem Werk führte er seinen Begriff der *basse fondamentale* ein, und darüber hinaus ein Dutzend anderer Argumentationen in Bezug auf die Erzeugung der Molltonarten, den Ursprung der Dissonanz, das Wesen der Kadenz, die Beziehung zwischen Melodie und Harmonie und so weiter. Spätere Schriften von Rameau bauten diese Fragestellungen weiter aus und befassten sich mit Akustik, Psychologie und Ästhetik. In einiger Hinsicht bestimmte er auf diese Weise die Tagesordnung der musiktheoretischen Forschung für die nach-

15 Vgl. Roger Chartier: *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992, englisch als *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, übers. von Lydia G. Cochrane, Stanford 1994, sowie Adrian Johns: *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago 1998.

folgenden zweihundert Jahre – und nachdem ich selbst ein Buch über Rameaus Musiktheorie geschrieben habe, werde ich hier kaum versuchen, seine Bedeutung für die Geschichte der Musiktheorie zu schmälern.[16]

Dennoch ist die Frage sinnvoll, wer die ganzen Bücher las, die Rameau zeit seines Lebens geschrieben hatte. Was konnten die Leser tatsächlich aus seinen Schriften mitnehmen? Wie sich gezeigt hat, lautet die Antwort: nicht viel. In meiner eigenen Untersuchung der Rameau-Rezeption im 18. Jahrhundert fand ich nicht ein einziges Beispiel dafür, dass ein anderer Theoretiker in den ersten dreißig Jahren nach der Veröffentlichung des *Traité* Rameaus Ideen in seinen eigenen Schriften sorgfältig verarbeitet hätte. Als er um 1750 endlich zu Ruhm gelangte – notabene zum größten Teil aufgrund seiner Opernkompositionen –, wurde seine Theorie stärker beachtet. Aber es war ein Ruhm, der in der Fürsprache einiger weniger Intellektueller gründete, die am Enzyklopädie-Projekt arbeiteten, insbesondere Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Jean-Jacques Rousseau und Denis Diderot; und diese Fürsprache folgte wiederum ihrer eigenen ideologischen Agenda. All dies soll nicht heißen, dass Rameaus Ideen den Musikern unbekannt waren und in der Musikpädagogik nicht angewandt wurden. Es hat sich aber gezeigt, dass die Aneignung von Rameaus Generalbasstheorie nur teilweise und bruchstückhaft geschah; einiges davon basierte offenbar noch nicht einmal auf seinen Büchern, sondern stammte aus mündlichen Überlieferungen seiner Ideen und stellte eine sehr ausschnitthafte und vereinfachte Version seiner Theorie dar.[17]

Es gibt etwa Hinweise darauf, dass es in Deutschland viele Jahre lang eine stabile mündliche Tradition in Bezug auf die Umkehrung von Akkorden und den Vorrang des Dominantseptakkords gab; sie konzentrierte sich um die Jenaer Universität und wurde vor allem von Johann Nikolaus Bach vertreten, einem Cousin von Johann Sebastian.[18] Anscheinend hatte der Jenaer Bach etwas von Rameau gelesen – oder zumindest davon gehört. Anhand der Belege lässt sich allerdings sagen, dass es sich dabei um eine sehr begrenzte Version der Stufentheorie und der Akkordfunktionen handelte, die augenfällige praktische Anwendungen für einen Musikstudenten gehabt haben mag, aber die eher spekulative Theoriebildung kaum berührte, der Rameau die meiste Energie gewidmet hatte.

Tatsächlich lag ein wesentlicher Teil der Schwierigkeiten der deutschen Rameau-Rezeption darin, dass die Musiktheoretiker kaum seine Schriften lasen; eher treffen wir

16 Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993.

17 Vgl. auch Thomas Christensen: Mishearing Rameau. Rameau's Theory of Harmony in Eighteenth-Century Germany, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2016 (Spektrum Musiktheorie, Bd. 4), S. 106–125.

18 Thomas Christensen: Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 93–100.

auf Redaktionen seiner Theorien aus zweiter Hand. Diese wiederum sind oft ziemlich verzerrt, sowohl aus sprachlichen Gründen, aber auch aufgrund von nationalistischen Vorurteilen. Aus diesem Grund konnte sich ein Johann Philipp Kirnberger für einen Erzfeind von Rameau halten, obwohl er einer der treuesten Verbreiter des Fundamentalbasses in Deutschland war, während beispielsweise Friedrich Wilhelm Marpurg sich als einen der treuesten Jünger des Franzosen sah und gleichzeitig ein wirklich ungeheuer verzerrtes Verständnis seiner Theorien beförderte.

Worum es mir hier geht – und ich vermute, dass dieser Punkt für all jene auf der Hand liegt, die jeden Tag Musiktheorie unterrichten –, ist Folgendes: Ideen in der Musiktheorie können auf vielerlei Weise ausgedrückt und verbreitet werden und sind dabei mit einem unterschiedlichen Maß an Interpolation unsererseits versehen. Wir unterrichten Musiktheorie nicht als theologische oder politische Doktrin. Wir verwenden jene Teile einer Theorie, die hilfreich sind und einen praktischen Nutzen haben. Dennoch wird genau diese formbare, dynamische Qualität der Theorie als sozialer Praxis oft übersehen. Kein Wunder, dass wir manchmal das Gefühl haben, dass sich da ein schizophrener Riss auftut zwischen unseren Rollen des Musiktheoretikers als Forscher und des Musiktheoretikers als Lehrer. Trotz größter Anstrengungen decken sich Forschung und Lehre oftmals nur bedingt. Warum sollte das in der Vergangenheit sehr viel anders gewesen sein?

Lassen Sie mich zum Schluss noch ein bisschen moralisieren. Wir haben es zu lange zugelassen, dass Texte – insbesondere leblose, gedruckte Texte – das repräsentieren und definieren, was wir unter Musiktheorie verstehen. Natürlich: Solche Texte sind dennoch wichtig oder aufschlussreich, schließlich ist ein Text ein unverzichtbares Mittel, um Wissen innerhalb eines diskursiven und grafischen Rahmens zu kommunizieren. Allerdings ist es nur *eine* Art des Wissens. Mit meinen drei Beispielen sei darauf hingewiesen, dass Musiktheorie als *Praxis* diesen Rahmen der textlichen Kodifizierung oft sprengt.

Dieser Beitrag ist keineswegs eine adäquate Analyse – geschweige denn eine Beschreibung – des schwer fassbaren Phänomens, das ich verborgene Theorie genannt habe. Aber ich bin überzeugt, dass die Geschichte der Musiktheorie mit mehr und anderem Material rekonstruiert werden muss als nur anhand der monumentalen Texte. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass wir wiederum manchmal nur anhand von Texten, diskursiven Dokumentationen, die Möglichkeit haben, überhaupt auf die Praxis zu schließen. Doch vielleicht kann man die Praxis von den Rändern mittelalterlicher Handschriften her wiederbeleben, wo sich kritische Glossen und Kommentare von verzweifelten Schreibern finden; vielleicht kann man sie in einem kleinen Kloster in Krakau hören, wo ein Mönch seinen Chorknaben wie im 15. Jahrhundert die Grundlagen der Klassifikation der Kirchentonarten und der Theoriekunde anhand von auswendig gelernten Geschichten und Versen beibringt; vielleicht steckt sie in den müden Fingern

eines Cembalo spielenden Waisenkindes in einem neapolitanischen Konservatorium, das unter der strengen Aufsicht seines Lehrers endlos Generalbass-Muster übt. Kurz: vielleicht wird dies abseits elitärer Texte geschehen, die uns traditionell zum Nachdenken über Musiktheorie gebracht haben. Vielleicht wird das Bild etwas weniger heroisch, als wir es uns für unser Fach vorgestellt haben – Theoretiker, die wie Auguste Rodins berühmte Plastik *Der Denker* in platonischer Abgeschiedenheit über die geheimnisvollen Wunder der *harmonia* nachdenken. Nichtsdestoweniger werden uns der Musiktheoretiker und die Musiktheoretikerin in einem realistischeren Licht erscheinen – nämlich als reale Personen, die in ihrem Skriptorium, Kloster oder Klassenzimmer gearbeitet haben. Schließlich gewinnen wir so die Möglichkeit, Musiktheorie als eine soziale, fesselnde und letztlich sehr menschliche Tätigkeit zu betrachten.

# 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