Johannes Menke

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

I. Natur und Technik Die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Natur einerseits und der Veränderung durch die Technik andererseits durchzieht das ganze 19. Jahrhundert. Dass diese Spannung die Musik und ihre Theorie genauso beeinflusst hat wie alle anderen Lebensbereiche, mag eine selbstverständliche Einsicht sein, tritt aber allzu schnell in den Hintergrund, weil die vermeintlich dominierende Entwicklung, nämlich die Etablierung der bürgerlichen Harmonielehre[1] mit ihrer Stufen- und später Funktionstheorie, das meiste Interesse absorbiert. Die vorwiegend von Juristen konzipierte bürgerliche Harmonielehre verfährt mit ihrer Materie eher administrativ denn prospektiv. Die harmonisch innovativen Projekte des 19. Jahrhunderts haben aber womöglich mit dem administrativen Stellenwert von Fundamentaltönen, Stufen und Funktionen gar nicht so viel zu tun.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein Zeitraum der Projekte: Projekte der Natur- und Geschichtsbetrachtung sowie Projekte der technischen Machbarkeit. 1835 fuhr die erste Eisenbahn auf deutschem Boden auf der Strecke zwischen Nürnberg und Fürth. Der Adler, die erste veritable Lokomotive, die in Deutschland zum Einsatz kam, mag uns heute putzig vorkommen, für die Zeitgenossen muss sie eher als futuristisches Monstrum erschienen sein, das eine neue Epoche einläuten sollte. Bereits wenige Jahre später, in den 1840er-Jahren, wurde die Strecke Nürnberg–München gebaut, und zwar unter Einsatz gewaltiger Viadukte, deren Monumentalität heute noch imponiert. Man kann nur erahnen, welche Aufbruchsstimmung, aber auch welch tiefgreifender Wandel der Lebensumwelt der Menschen damit einherging.

Die Darstellung einer in Berlin ansässigen Fabrik, in der Dampflokomotiven hergestellt wurden, von Karl Eduard Biermann (Abbildung 1) zeigt auf der einen Seite die Betriebsamkeit und die Monumentalität der Anlage. Auf der anderen Seite vermag die Fabrik, aus deren Schloten so viel Rauch entweicht, dass der eigentlich blaue Himmel von Rauchschwaden bedeckt wird, auch apokalyptisch anzumuten. Derselbe Maler Biermann schuf aber auch romantische Landschaftsgemälde, in denen er die erhabene Schönheit der Natur darstellte (Abbildung 2). Die Stadt Nürnberg war nicht nur Ausgangspunkt der ersten deutschen Eisenbahnlinie, sondern zugleich ein romantischer

1 Ich übernehme den Begriff der »bürgerlichen Harmonielehre« von Ludwig Holtmeier; vgl. dessen Beitrag: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Saarbrücken*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010, S. 81–100.

Sehnsuchtsort, deren mittelalterliches Stadtbild zum Inbegriff naturwüchsiger Urbanität wurde.

Vergewisserung der natürlichen Organizität und Naturbeherrschung durch technische Neuerungen scheinen zwei Seiten derselben Entwicklung zu sein. Die Suche nach dem organisch Gewachsenen, dem von der Natur oder der Geschichte Gegebenen auf der einen Seite und dem siegessicheren Beschreiten neuer Wege auf der anderen Seite

Abbildung 1 Faszination und zugleich Beklemmung angesichts der Monumente der technisch-industriellen Revolution. Karl Eduard Biermann: *Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin*, 1847 (Wikimedia Commons)

Abbildung 2 Die Übermacht der Naturgewalten. Karl Friedrich Biermann: *Der Finstermünz-Pass in Tirol*, 1830 (Wikimedia Commons)

sind zwei Projekte des 19. Jahrhunderts, die sich nicht nur entgegenstehen, sondern vielmehr komplementär ergänzen.

Anhand des Beispiels der Eisenbahn, die nur stellvertretend für die industrielle Revolution steht, mag deutlich werden, wie sehr sich Europa zwischen 1820 und 1850 gewandelt hat. Der so skizzierte historische Kontext soll der Hintergrund sein, auf dem nun zwei ausgewählte musiktheoretische Schriften behandelt werden sollen: Johann Bernhard Logiers Begründung des Akkordes, der Skala und der Akkordfortschreitung aus der Obertonreihe in seinem *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin 1827, und Carl Friedrich Weitzmanns Monografie über den übermäßigen Dreiklang mit dem eindeutigen Titel *Der übermässige Dreiklang*, Berlin 1853. Die beiden theoretischen Absätze sollen abschließend mit Musikbeispielen von Richard Wagner und Franz Liszt konfrontiert werden. Damit soll beispielhaft der Zusammenhang von Kulturgeschichte, Geschichte der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte skizziert werden.

II. Faszination Natur: Johann Bernhard Logier Logier wurde 1777 in Kassel geboren. 1805 ging der inzwischen verwaiste junge Mann mit einem Bekannten nach England und dann nach Dublin, wo er »Musikdirector und Componist am Theater des Henry John Stone war«.[2] In seinen Publikationen trat Logier als Pädagoge und Musiktheoretiker hervor, der auf ihn patentierte Chiroplast, ein Gerät zur Verbesserung der Klaviertechnik, ist ein Beispiel seines pädagogischen Sendungsbewusstseins. Der Titel von Logiers Schrift, die zeitgleich auf Englisch und Deutsch publiziert wurde, gibt bereits beredt Auskunft über die sich im Grunde widersprechenden Intentionen des Autors: Logier formuliert einen wissenschaftlichen Anspruch, er möchte ein System aufzeigen, möchte aber gleichzeitig einen praktischen Zugang verschaffen und dabei die herkömmliche Handwerkslehre (General-Bass) gleich mitliefern (Abbildung 3).

Die folgenden Zitate aus der Einleitung zeigen Logiers Spagat zwischen wissenschaftlicher Systembildung, kompositorischer Praxis und pädagogischem Ehrgeiz. Logier geht von einem Primat der Wissenschaft aus:

> »Gegenwärtiges Werk muß, diesem zufolge, nur als auf Musik als Wissenschaft sich beziehend, angesehn werden, und als Anweisung, wie diese Wissenschaft auf praktische Composition anzuwenden.«[3]

2 Vgl. Robert Eitner: Art. »Logier, Johann Bernhard«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 19 (1884), S. 110–114, hier S. 110.

3 Johann Bernhard Logier: *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* [...], Berlin 1827, S. IV.

SYSTEM
DER
MUSIK-WISSENSCHAFT
UND DER
praktischen Composition
MIT INBEGRIFF DESSEN
WAS
GEWÖHNLICH UNTER DEM AUSDRUCKE
GENERAL-BASS
VERSTANDEN WIRD.

Abbildung 3 Aus der Titelseite von Johann Bernhard Logiers *System der Musik-Wissenschaft*, Berlin 1827

Dies impliziert eine Systematik, die so folgerichtig ist, dass ihre Regeln für jedermann ohne Probleme evident werden:

> »Alle Regeln entspringen von Anfang an so natürlich wie folgerecht eine aus der andern, daß sie der Fassungskraft des selbst geistesschwachen Kindes verständlich werden, und auch dieses wird bei ihrer Anwendung stets angenehme Effekte durch richtige Harmonie hervor bringen.«[4]

Dabei geht es dem Autor nicht etwa darum, neue Prinzipien der Harmonik zu finden oder gar einen neuen Stil zu propagieren, sondern die Darstellung und Erfassung der aktuellen Musiksprache zu optimieren:

> »Indem der Autor dieses Werk dem Publikum übergiebt, will er sich keineswegs die Erfindung neuer Grundsätze der Harmonie anmaßen, sein Bestreben war allein dahin gerichtet, eine einfache und gründliche Methode, zum leichteren Verstehen der bisher befolgten Grundsätze, und zur wirksameren Anwendung derselben, zu entwickeln.«[5]

Logiers spezifischer Beitrag zur Musiktheorie wird bereits von Robert Eitner folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

> »Als der moderne Reformator in der Musiktheorie wird stets A. B. Marx angesehen und er verdient es auch, denn sein fortgesetztes Bestreben und sein logisch richtiges Denken und Fortentwickeln der Grundidee hat uns erst in den Besitz einer wirklichen Musiktheorie gebracht. Diese Grundidee aber – die Naturtöne des Horns als Grundlage der Accordlehre aufzufassen und darauf die weitere Entwickelung zu begründen – ist Eigenthum Logier's.«[6]

Es mag verwundern, dass Eitner so sehr auf den Aspekt der »natürlichen« Herleitung der Harmonik aus der Obertonreihe abhebt. Joseph Sauveur hatte das Klangspektrum zu Beginn des 18. Jahrhunderts naturwissenschaftlich erforscht und Jean-Philippe Rameau hat mit seiner Konzeption des *corps sonore* versucht, diese Erkenntnisse auf die Harmonielehre anzuwenden. Schon im *Traité de l'harmonie* (1722) wird durch eine Grafik veranschaulicht, wie die konsonanten Intervalle und der Durdreiklang dem Klangspektrum

4 Ebd., S. IV
5 Ebd., S. VIII.
6 Eitner: Art. »Logier, Johann Bernhard«, S. III.

folgen, wenngleich Rameau im Text des *Traité* noch nicht direkt mit der Obertonreihe argumentiert, sondern mit der Teilung der Saite.[7] Auch Georg Andreas Sorge, der sich in der Nachfolge Rameaus sieht, begründet seine Behauptung, die Septime sei die erste Dissonanz, mit einem Hinweis auf die Naturseptime und verweist auf Trompete, Waldhorn, Monochord und Streichinstrumente.[8] Georg Joseph (Abbé) Vogler entwickelte sein harmonisches System ganz auf der Basis einer Skala, die auf der Obertonreihe beruht.[9] So konsequent Voglers systematisches Vorgehen ist, so sehr entfernt es sich doch vom klanglichen Eindruck des Teiltonspektrums. Vielleicht ist es das besondere Verdienst Logiers, nicht nur einzelne Klänge, sondern auch deren Fortschreitungen und Melodik anschaulich aus der »Natur« abzuleiten, ohne in einen systematischen Formalismus zu verfallen.

Logier definiert Musik zunächst als »Sprache«, deren Alphabet die sieben Töne der Durskala seien, aus denen dann der Dreiklang abgeleitet werden könne. In dieser ersten Begründung des Akkordes ist dieser analog zur Sprache ein Wort, welches aus passenden Buchstaben besteht: »Eine Verbindung von Buchstaben bildet ein Wort. Eine Verbindung von Tönen bildet einen Akkord.«[10] Folgerichtig wird der Dreiklang als konsonante Verbindung von Skalentönen hergeleitet (Abbildung 4).

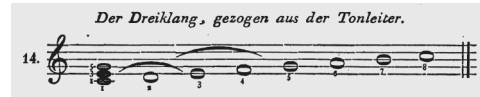


Abbildung 4 Begründung des Dreiklangs aus der Skala bei Logier

Nachdem Logier Stimmführung, Akkordfortschreitungen, Skalenharmonisierung und Akkorddiminution gezeigt hat, liefert er im Kapitel über Modulation auf einmal eine ganz andere Begründung des Dreiklangs. In einem Kapitel mit der Überschrift »Ursprung der Melodie und Harmonie, Erklärung der diatonischen Tonleitern und Entdeckung der Grundbässe« wird auf die Obertonreihe als natürliches Phänomen aufmerksam gemacht, welches etwa beim Schwingen einer Saite immer zu beobachten sei.[11] Nachdem der Autor die ersten zehn Obertöne veranschaulicht hat, leitet er, geradezu in einem Geniestreich, daraus den Anfang der diatonischen Skala, den Dreiklang und die Akkordprogression I – V – I her (Abbildung 5).

7 Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 3 f., engl. Übers.: *Treatise on Harmony*, New York 1971, S. 7.

8 Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747, S. 341.

9 Vgl. David W. Bernstein: Nineteenth-Century Harmonic Theory. The Austro-German Legacy, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 778–811, hier S. 779 ff.

10 Logier: *System der Musik-Wissenschaft*, S. 1 und 12.

11 Ebd., S. 53.

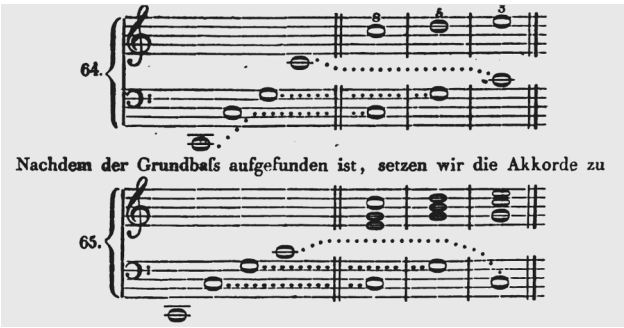


Abbildung 5 Logiers Herleitung der Diatonik, des Dreiklangs und der elementaren Akkordfortschreitung aus der Obertonreihe; System der Musik-Wissenschaft, S. 55

Logiers Erklärung erfolgt grundsätzlich und umfassend, sie will auf den natürlichen Ursprung der Tonalität hinaus: Aus den mitschwingenden Teiltönen lassen sich, so Logier, Klangaufbau, Melodik und – wie später deutlich werden wird – Modulation herleiten. Die Teiltöne acht bis zehn bilden den Anfang der Durskala; man kann sie mit den unteren Teiltönen unterlegen, aus denen sie wiederum als Teiltöne hervorgehen können und erhält eine tonale Urformel, deren Krebsform man als Schenker'schen Ursatz kennt.

Wer muss hier nicht an Wagners *Rheingold*-Vorspiel denken, das geradezu als Illustration dessen anmutet, was Logier zeigen will: Aus dem »Erzeuger« (so nennt Logier den Grundton) Es erhebt sich die Quinte, der Dreiklang und schließlich die Skala. Bekanntlich ist dieser Prozess der Klanggenese eine Chiffre für die Naturhaftigkeit des Rheins und die darin befindlichen unschuldigen Rheintöchter.

Zwar verwendet Logier zunächst nicht das Schlagwort »Natur«, seine Rede vom »Ursprung« und die mehrmalige Referenz auf das Waldhorn oder Rohre und Saiten im Allgemeinen lassen die Natur als wahren Ursprung aller Harmonie zwischen den Zeilen jedoch deutlich hervortreten. Logier lässt die Katze aus dem Sack, wenn es um die vierte Skalenstufe geht: »Sind wir daher nun veranlaßt, die Tonleiter über die drei Töne, welche die Natur uns gegeben, hinaus auszudehnen: so ist der nächste uns angewiesene Ton *natürlich* F.«[12] Der Grund ist die notwendige Auflösung der Naturseptime b.[13] Da mit dem f wieder eine Oktave in den Außenstimmen erreicht wird, liegt es nahe, nach demselben Prinzip die Skalenbildung fortzusetzen (Abbildung 6).

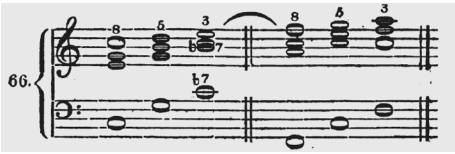


Abbildung 6 Logiers Begründung des vierten Skalentons aus der Obertonreihe

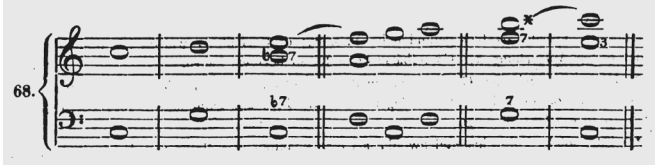
12 Ebd., S. 56, Hervorhebung im Original.

13 Bekanntlich ist die physikalische Naturseptime fast einen Viertelton tiefer als die der temperierten Stimmung. Darauf geht Logier aus Rücksicht auf das Tonsystem nicht ein. Erst der französische Spektralismus berücksichtigt die mikrotonalen Abweichungen der Spektraltöne.

Nach Logier hat eine Tonart somit einen natürlichen Drang zur Subdominante. Wenn der Es-Dur-Akkord aus dem *Rheingold*-Vorspiel schließlich in den As-Dur-Quartsextakkord kippt, so folgt er – gemäß Logier – seiner natürlichen Tendenz. In einem solchen Kontext ist es auch nicht verwunderlich, dass das *Parsifal*-Vorspiel mit einem Septakkord schließt: Man hört die Naturseptime mit, die dann förmlich in den ersten Aufzug hinüberleitet.

Die so gezeigte Logik liefert denn auch die nachträgliche Begründung für die schon zuvor präsentierte Skalenharmonisierung mit den Grundakkorden der drei Hauptstufen (Abbildung 7).

Abbildung 7 »Natürliche« Skalenharmonisierung nach Logier



Schematisch betrachtet ergibt sich also folgende Zuordnung:

Skalenstufe Sopran:	1	2	3	4	5	6	7	1
Akkordstufe Bass:	I	V	I	IV	I	IV	V	I

Betrachtet man das Walhall-Motiv aus dem *Ring des Nibelungen*, glaubt man ein Paradebeispiel für die Anwendung dieser elementaren Theorie zu hören (Abbildung 8).

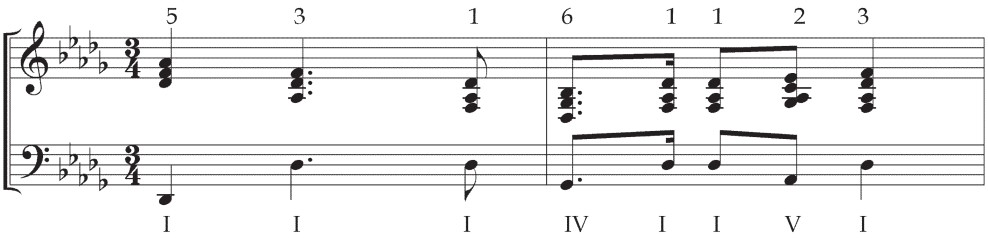


Abbildung 8 Walhall-Motiv aus Wagners *Ring des Nibelungen*

Es wird somit deutlich, dass es hier nicht nur um die Organisation von Klangverbindungen geht, sondern auch und vor allem um ihre Ästhetik, mithin um die Art und Weise, in der ihr Erleben durch die Komposition provoziert wird. Wurden Dreiklänge zuvor meist fanfarenartig eingesetzt und konnten die Aura der barocken *Battaglia* nie ganz abstreifen, wird nun auf einmal das Hineinhören in den Klang als Naturereignis thematisiert. Wer in den Klang hineinlauscht, hört seine Obertöne: die Septime und None. Für Logier gehören Septime und None zum Dominantakkord, durch Überbindung in die

Tonika gelangt er zu Undezim- und Tredezimklängen.[14] In der berühmten Passage aus dem zweiten Aufzug von *Tristan und Isolde* (Beginn der ersten Szene) fügt sich die Hörnerfanfare in einen Sept-Nonakkord ohne Terz, der gewissermaßen als größeres Ganzes das Resultat des intensiven Lauschens, von dem im Text an dieser Stelle ja die Rede ist, versinnbildlicht.

Wagners Logier-Lektüre erfolgte noch vor seiner ständischen Ausbildung beim Thomaskantor Christian Theodor Weinlig, der seinerseits bei Stanislao Mattei in Bologna studiert hatte. Mattei war einer der prominentesten Vertreter der italienischen Partimento-Tradition seiner Zeit. Wir können also davon ausgehen, dass der junge Wagner bei Weinlig eine gute Portion dieser Tradition mitgenommen hat. Bei seiner Logier-Lektüre aber lernte er gewiss kein Handwerk in diesem Sinne, sondern einen konzeptuellen und ästhetischen Umgang mit Harmonik, dessen Früchte sich vielleicht erst viel später zeigen sollten.[15]

III. Faszination Technik: Carl Friedrich Weitzmann Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880), ein Apologet Richard Wagners und Verehrer Franz Liszts, veröffentlichte eine Reihe musiktheoretischer Schriften, in denen er die implizite Theorie insbesondere der Wagner'schen Werke aufzuzeigen versuchte. Es handelt sich um Monografien über Akkorde, die für Wagners Harmonik charakteristisch sind und für die Arnold Schönberg später den Terminus des »vagierenden Akkords« eingeführt hat.

Der übermässige Dreiklang (Berlin 1853)
Der verminderte Septimenakkord (Berlin 1854)
Geschichte des Septimen-Akkordes (Berlin 1854)
Geschichte der griechischen Musik (Berlin 1855)

14 Bernhard Logier: *A System Of The Science of Music And Practical Composition*, London 1827, S. 197 ff., 201 ff.

15 In seiner Autobiografie *Mein Leben* schreibt Wagner: »Wie es zu ermöglichen sei, schnell das nötige Komponieren mir anzueignen, sollte mich Logiers ›Methode des Generalbasses‹ lehren, welche man mir in einer musikalischen Leihanstalt als zweckmäßiges Lehrbuch zur schnellen Erlernung des Komponierens anempfohlen hatte. Ich entsinne mich, daß die finanziellen Wirren, die mir mein Leben zu jeder Zeit so sehr störten, von hier ihren Ausgang nahmen: ich entlieh Logiers Methode gegen ein wöchentliches Leihgeld in der angenehmen Hoffnung, mit einigen Wochen Leihgebühr, welche ich allenfalls von gesammeltem Taschengelde erübrigt hätte, davonzukommen. Die Wochen dehnten sich aber zu Monaten aus, und immer konnte ich noch nicht komponieren, wie ich wollte.« Richard Wagner: *Mein Leben*, München 1963, S. 38. Ich vermute, dass Wagner hier nicht Logiers wenig aufsehenerregenden Generalbasstraktat (Logier: *Thorough-Bass*, London 1818, Berlin 1819) meinte, sondern vielmehr sein *System der Musik-Wissenschaft*. Wie für alle Zeitgenossen waren auch für Wagner »Generalbass« und »Harmonielehre« synonyme Begriffe, was ja auch im Untertitel von Logiers Buch zum Ausdruck kommt.

Harmoniesystem (Leipzig [1860], 2. Aufl. 1895)
Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten (Leipzig [1861])
Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur (Stuttgart 1863, erweiterte 2. Aufl. 1879); umgearb. und hg. von Max Seiffert als *Geschichte der Klaviermusik* (Leipzig 1899)

Weitzmanns Akkordmonografien weisen allesamt ein ähnliches Vorgehen auf: Sie greifen diejenigen Akkorde auf, die zur Modulation geeignet sind, klären ihre historische Herkunft in Theorie und Praxis und versuchen dann, sämtliche möglichen Verbindungen zu anderen Akkorden aufzuzeigen.

Der übermäßige Dreiklang ist der Theorie freilich nicht neu. So ist etwa in der französischen barocken Tradition der auf der dritten Stufe in Moll sitzende Akkord der *Quinte Superflue*, der neben der übermäßigen Quinte auch noch eine Septime und None mit sich führt, nicht wegzudenken.[16] Georg Andreas Sorge führt in seinem Kapitel über die Dreiklänge auch die »Trias superflua« an:

> »Diese [...] aber ist nur dem Moll-Tone eigen, denn der Dur-Ton hat damit nichts zu schaffen. Sie bestehet aus einer übermäßigen Quint und grossen Tertz, und hat ihren natürlichen Sitz und Stelle auf der Tertia Modi minoris.«[17]

Wie das Vorwort zeigt, möchte Weitzmann in geradezu aufklärerischer Manier den bereits bekannten übermäßigen Dreiklang aus diesem festen »Sitz« befreien und vollständig in die Musiksprache, oder das »Harmoniesystem«, wie er an anderer Stelle sagt,[18] integrieren:

> »Der übermässige Dreiklang ist bisher von allen theoretischen und praktischen Musikern als ein unheimlicher Gast betrachtet worden, dessen man sich stets so bald wie möglich entledigen zu müssen glaubte. Seine zweifelhafte Abkunft hatte Misstrauen gegen ihn erweckt; sein schroffes Auftreten sowohl wie seine scheinbare Unbehülflichkeit waren nicht geeignet, ihm Freunde zu erwerben. Die Zeugnisse unserer besten älteren und neueren Theoretiker, welche ihm entweder alles Heimatrecht absprachen, oder höchstens seinen flüchtigen Durchgang duldeten, waren nicht geeignet, Interesse für ihn zu erregen, und auch die praktischen Meister, welche ihn zuweilen, doch stetes gebunden einführten, erlaubten ihm nur zwei bis drei, ein für alle Mal vorgeschriebenen Schritte zu thun.
> Es ist nun meine Absicht, durch diese Schrift das Dunkel seiner Abkunft zu lichten, seine ausgebreiteten Verwandtschaften nachzuweisen, sein unzertrennliches Bündniss mit allen bei uns längst heimischen Septakkorden darzuthun, und überhaupt eine ausführliche Darstellung seines geheimnisvollen und vielseitigen Charakters zu geben.«[19]

16 Vgl. Jean-François Dandrieu: *Principes de l'acompagnement du clavecin*, Paris [1719], Tafel XVIII.
17 Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, S. 20.
18 Carl Friedrich Weitzmann: *Der verminderte Septimenakkord*, Berlin 1854,Vorwort.
19 Carl Friedrich Weitzmann: *Der übermässige Dreiklang*, Berlin 1853, S. 1.

Die erstaunlich ausführliche historische Einleitung, in der er auf Traktate von Rameau, Giuseppe Tartini, Carl Philipp Emanuel Bach, Jean-Jacques Rousseau, Johann Philipp Kirnberger, Antonio Eximeno, Johann Georg Albrechtsberger, Siegfried Wilhelm Dehn und Adolf Bernhard Marx eingeht, zeigt den bisherigen Kenntnisstand. Erst durch eigene kombinatorische Untersuchungen, in denen zunächst ohne Rücksicht auf den Usus das technisch Mögliche durchdacht wird, kann sich aber das Potential dieses bislang vernachlässigten Akkordes ganz entfalten. Die Devise lautet: Freisetzung des denkbar Möglichen durch den Einsatz von Technik. Hier ist ein Ansatz zu erkennen, der nicht auf Affirmation tonaler Praxis, sondern auf Neuschöpfung zielt. Den weitgehend moderaten Tonfall Weitzmanns muss man verstehen als Reaktion auf teils erbittert feindliche Angriffe auf seine Ideen. Im Grunde ist sein Ansatz ein radikal technischer: Was die Tradition an technischen Möglichkeiten noch nicht ausgenutzt hat, soll sich nun ungehemmt entfalten können, der Einsatz aller übermäßigen Dreiklänge in allen möglichen Kontexten.

Voraussetzung für die technische Handhabung des Dreiklangs ist die klangliche Kongruenz seiner Umkehrungen, also die bewusste Nutzung seiner klanglich äquidistanten Struktur – eine Eigenschaft, die er mit dem verminderten Septakkord teilt (Abbildung 9). Die vier möglichen übermäßigen Dreiklänge werden nun in Form einer Matrix den drei möglichen verminderten Septakkorden zugeordnet. Verminderte Septakkorde und übermäßige Dreiklänge bilden dabei die Koordinaten des Zwölf-Ton-Systems (Abbildung 10). Bedingt durch diese strukturellen Eigenschaften vermag der übermäßige Dreiklang zwischen den Tonarten zu vermitteln. Weitzmann spricht von »Auflösungen« des Akkordes und rät dazu, solche zu wählen, »bei welchen mindestens

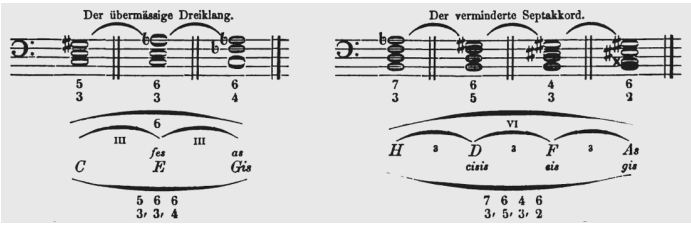


Abbildung 9 Klangliche Kongruenz der Umkehrungen beim übermäßigen Dreiklang und beim verminderten Septakkord; Weitzmann: Der übermässige Dreiklang, Berlin 1853, S. 20

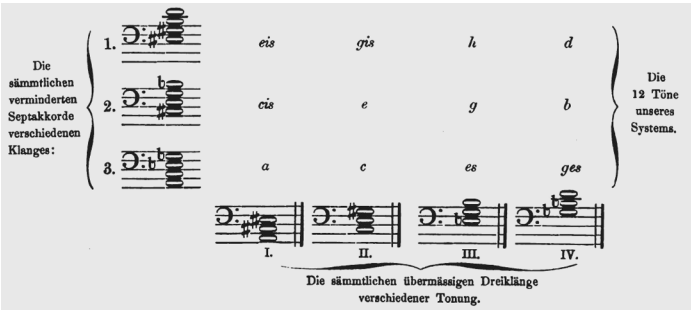


Abbildung 10 Die drei verminderten Septakkorde und die vier übermäßigen Dreiklänge als Koordinaten eines Zwölf-Ton-Systems; Weitzmann: Der übermässige Dreiklang, S. 22

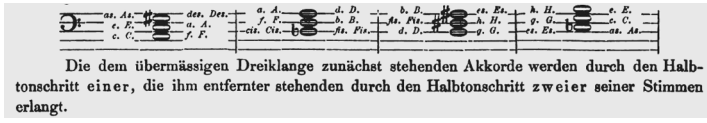


Abbildung 11 Naheliegende Auflösungen der übermäßigen Dreiklänge nach Weitzmann: *Der übermässige Dreiklang*, S. 22

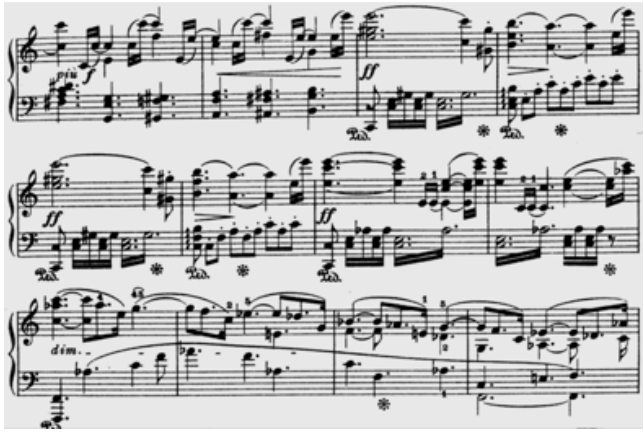


Abbildung 12 Drei Auflösungen eines übermäßigen Dreiklangs in der *Walküre* (Vorspiel zum zweiten Aufzug, Takt 23–43)

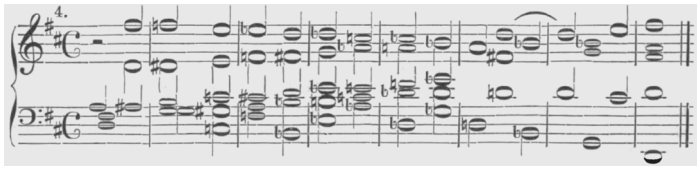


Abbildung 13 Quintfallsequenz mit übermäßigen Dreiklängen mit hinzugefügten Septimen auf den betonten Halben; Weitzmann: *Der übermässige Dreiklang*, S. 31

eine seiner Stimmen mit dem folgenden konsonirenden Akkorde gebunden erscheint« (Abbildung 11).

Solche »Auflösungen« scheinen direkt von Wagner beeinflusst zu sein: So finden wir im Vorspiel zum zweiten Aufzug der *Walküre* die Auflösung des übermäßigen Dreiklangs c – e – gis zuerst in einen a-Moll-Sextakkord, dann in einen F-Dur-Quartsextakkord und schließlich in einen f-Moll-Dreiklang (Abbildung 12). Weitzmann selbst gibt zahlreiche Beispiele, die über Wagners Musiksprache weit hinausgehen. So kombinert er beispielsweise in einer Quintfallsequenz den übermäßigen Dreiklang mit Septakkorden mit übermäßiger Quinte. Die Septimen werden zwar chromatisch vorbereitet, die Klanglichkeit ist aber dennoch derart angespannt, dass sie Musik des frühen 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint (Abbildung 13).

Franz Liszt, dem Weitzmanns Abhandlung über den verminderten Septakkord gewidmet ist, experimentiert bekanntlich ausführlich mit dem übermäßigen Dreiklang.

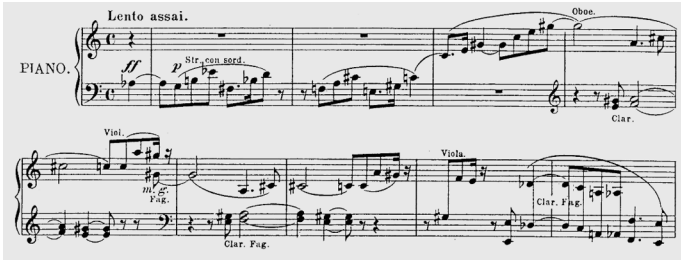


Abbildung 14 Franz Liszt: Anfang der *Faust-Sinfonie* (1854)

Die chromatische Verschiebung, die dem Anfang der *Faust-Sinfonie* (Abbildung 14) zugrunde liegt, geht über Weitzmanns Prinzipien noch hinaus, da keine »Auflösung« erfolgt, geschweige denn intendiert ist. Im Gegenteil: Der übermäßige Dreiklang selbst wirkt in Takt 7 als Auflösung eines cis-Moll-Sextakkordes! Man nimmt das lange *cis* der Melodie als Vorhalt und das c als dessen Auflösung wahr. Die herkömmlichen Verhältnisse sind hier geradezu auf den Kopf gestellt, was in einem Kontext, der fast nur aus übermäßigen Dreiklängen besteht, nicht verwundert. Fast scheint es, als löse sich hier die Konsonanz in die Dissonanz auf.

IV. Resümee Weitzmanns technischer Zugriff auf äquidistante Klänge im Zwölf-Ton-Raum birgt in sich das Potential zu Entwicklungen, die mit Debussy, Schönberg und vielen anderen aus der diatonischen Tonalität herausführen. Doch auch Logiers neuartige Rückführung des Dreiklangs, der Skala und der Akkordfortschreitungen auf die Obertonreihe wird die Kompositionspraxis weiterhin beschäftigen, was an Werken vor allem französischer Komponisten wie Claude Debussy, Olivier Messiaen, Gerard Grisey oder Tristan Murail deutlich wird. Konsequent zu Ende gedacht führt Logiers Teilton-Harmonik zum Spektralismus. Äquidistanter kombinatorischer Raum und organische Klanggenese aus der Natur – so konträr beide Denkweisen zunächst erscheinen mögen, beide entstehen als Reflex auf den Niedergang der traditionellen Kompositionslehre oder, sagen wir es ganz pointiert, der klassischen Generalbasslehre, über die die bürgerliche Harmonielehre[20] des 19. Jahrhunderts gemessen an ihren Resultaten nicht wirklich hinausgekommen war. Berücksichtigt man das Aufgebot des harmonischen Materials, also der Akkordformen, ihrer Verbindungen und der Modulationstechniken, wie es in den Generalbasstraktaten bis 1800 entgegentritt, so kann man sich der Erkenntnis schwer verschließen, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum nennenswerte neue Phänomene in der Theorie beschrieben werden. Sehr wohl aber ändert sich ihre Darstellungsweise. Die einseitige Fixierung auf die Regelsysteme der Stufen- und später der Funktionstheorie lassen gerne vergessen, dass es auch andere Ansätze, wie eben die von Logier und Weitzmann, gab. Die komplementäre Opposition zwischen Naturbezug

20 Holtmeier: Feindliche Übernahme.

einerseits und technischer Machbarkeit andererseits zeigt sich in der Musik um 1850 nicht nur semantisch, sondern auch materialiter: in den theoretischen Begründungen von Klängen und ihren Fortschreitungen, die sich nicht mehr der Tradition verpflichtet fühlen, sondern entweder naturwissenschaftlich-deduktiv (Logier) oder technisch-prospektiv (Weitzmann) vorgehen. In ihrer Konsequenz und ihrer Radikalität weisen die Ansätze Logiers und Weitzmanns über die etablierten Schulen (Marx, Hauptmann et cetera) hinaus und eröffnen Perspektiven auf das 20. Jahrhundert.

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