

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Andreas Moraitis

## Zum Status satztechnischer Regeln

Die Formulierung von Satzregeln setzt für gewöhnlich die Existenz einer musikalischen Praxis voraus, welche die Frage nach der Brauchbarkeit bestimmter Materialien oder Wendungen innerhalb des jeweiligen Stils bereits auf dem Wege der Erfahrung geklärt hat – ein Umstand, der oft zum Anlass für den Vorwurf des beständigen Zurückbleibens der auf den Begriff einer Handwerkslehre eingegengten ›Theorie‹ hinter ihrem Gegenstand genommen worden ist. Zwar scheinen einige Fälle, in denen Theoretiker Prinzipien deklarierten, die erst von den nachfolgenden Komponistengenerationen in vollem Umfang umgesetzt worden sind, als Gegenbeispiele in Frage zu kommen: etwa das schon im frühen 14. Jahrhundert nachweisbare, zunächst aber kaum beachtete Parallelenverbot oder einige der von der Musiktheorie des späten 15. Jahrhunderts formulierten Regeln der Dissonanzbehandlung.<sup>1</sup> Doch stellen solche Fälle nur scheinbare Ausnahmen dar, weil die Erkenntnis der betreffenden Prinzipien nicht aufgrund theoretischer Spekulation, sondern nur auf der Basis von Beobachtungen zustande gekommen sein kann. Dass sich die gewonnenen Einsichten erst nach einer gewissen Zeitspanne durchsetzen, ändert also nichts an ihrer Fundierung und ist daher auch nicht als Beleg für die Möglichkeit einer präskriptiven Satzlehre anzusehen.<sup>2</sup>

Nichtsdestoweniger hat auch die spekulative Musiktheorie in der Kompositionsgeschichte ihre Spuren hinterlassen: Das prominenteste Beispiel stellt wohl die Bewertung der später so genannten ›unvollkommenen Konsonanzen‹ durch die an der pythagoräisch-boethianischen Lehre orientierten mittelalterlichen Theoretiker dar. Da in deren Überlegungen

---

<sup>1</sup> Vgl. zum zweiten Fall Dahlhaus 1971, 116.

<sup>2</sup> Es wird an anderer Stelle zu demonstrieren sein, dass sich bestimmte, rein konstruktive Sachverhalte betreffende Regeln dennoch unabhängig von der Erfahrungsbasis formulieren lassen. Allerdings implizieren derartige Aussagen keinerlei Voraussagen über die musikalischen Eigenschaften der beschriebenen Strukturen. Aus diesem Grund ist auch der von Dahlhaus (ebd.) reklamierte Umstand, dass die Theorie u. a. bei der Entwicklung der seriellen Techniken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte Probleme habe aufzeigen können, bevor diese kompositorisch bewältigt worden seien, als Beispiel für eine Antizipation der Praxis durch die Theorie nur bedingt geeignet.

weder die mit rein gestimmten Terzen versehenen Tetrachordteilungen des Didymos noch die explizit auf Hörerfahrung Bezug nehmende Theorie des Aristoxenos eine Rolle spielten<sup>3</sup>, mag es nicht verwundern, dass man in den ersten Jahrhunderten europäischer Mehrstimmigkeit zunächst das ästhetische Potenzial der perfekten Konsonanzen auslotete und Terzen oder Sexten als strukturbildende Intervalle weitgehend vermied. Dabei dürfte der »unreine« Klang der imperfekten Konsonanzen – ein pythagoräischer Ditonus fällt mit 408 Cent deutlich größer aus als die schon um 14 Cent zu weite temperierte Großterz – kaum die entscheidende Rolle gespielt haben, denn in der sängerischen Praxis konnte die Intonation jedenfalls flexibel gehandhabt werden. Selbst als sich die Einstellung der Komponisten gegenüber den imperfekten Klängen längst grundlegend gewandelt hatte, blieb der Einfluss der tradierten Paradigmen erkennbar: So hielt es noch der gegenüber den Neuerungen seiner Zeit durchaus aufgeschlossene Johannes Tinctoris für nötig zu erklären, dass die Terz unter der Quarte im Fauxbourdon öfter als die Quinte erscheine, obwohl die letztere eigentlich von angenehmerer Wirkung sei.<sup>4</sup>

Aussagen, die sich auf die Brauchbarkeit musikalischer Materialien beziehen, sind zwar noch keine Satzregeln im engeren Sinn; jedoch liegen sie derartigen Regeln oft implizit zugrunde. Von der Formulierung solcher Normen bis hin zur fertigen Komposition ist es freilich stets ein weiter Schritt: So bedarf selbst ein simples Quintorganum, dessen Organalstimme sich im Prinzip rein »mechanisch« konstruieren lässt, einer *Vox principalis*, die für gewöhnlich nur im Zuge eines komplexen Wechselspiels ästhetischer und technischer Prozesse erzeugt werden kann. Entscheidend ist dabei die ästhetische Komponente, also diejenige des Wahrnehmens und Urteilens, während das Erstellen und Variieren der zu bewertenden Tonfolge vergleichsweise geringe Probleme bereitet und zum Beispiel auch von einem Computer zu bewerkstelligen wäre. Denkbar erschiene es nun,

<sup>3</sup> Die Theorie des Didymos, dessen diatonisches Tetrachord mit der Proportionenfolge  $9/8 - 10/9 - 16/15$  erstmals das Intervall  $5/4$  als »Terz« im Sinne einer dritten Tonstufe ( $9/8 \times 10/9$ ) enthielt, wurde im Mittelalter nicht rezipiert. Aristoxenos war zwar bekannt und allein durch die auf ihn zurückgehenden Erweiterungen des antiken Tonsystems indirekt von beträchtlichem Einfluss; jedoch hat seine These, wonach nicht der »rechnende Verstand, sondern das Gehör über die Intervallgröße entscheide, zunächst – wohl nicht zuletzt infolge ihrer strikten Ablehnung durch Boethius – keine Anhänger finden können.

<sup>4</sup> Vgl. Tinctoris 1975, 27.

ein Regelwerk zu formulieren, anhand dessen der Computer überprüfen könnte, ob eine beliebige Tonfolge den Kriterien für einen brauchbaren Cantus firmus genügt oder nicht. Jedoch geraten solche Regelwerke erfahrungsgemäß schnell an ihre Grenzen, und selbst wenn die Selektion der generierten Tonfolgen hinsichtlich ihres stilistischen Orts einigermaßen zuverlässig funktionierte, wäre die Frage nach ihrer ästhetischen Qualität, ihrem »Besser« oder »Schlechter«, doch nur mit Hilfe der Wahrnehmung und Urteilskraft zu klären.

Der Grund hierfür scheint in erster Linie in dem Umstand zu liegen, dass satztechnische Regeln zwar auf die »Außenseite« der Musik, also ihr notenschriftliches bzw. akustisches Korrelat, nicht jedoch auf die eigentlichen Hörerlebnisse oder die dem Hörvorgang zugrunde liegenden physiologischen Prozesse Bezug nehmen. Eine Theorie, welche die letzteren in hinreichendem Umfang berücksichtigte, könnte womöglich Abhilfe schaffen; freilich liegt eine solche Theorie zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch jenseits des Realisierbaren, und ob sich die Probleme, welche sie darüber hinaus implizierte, überhaupt lösen ließen, bliebe abzuwarten.

Unabhängig davon könnte eingewandt werden, dass die meisten Satzregeln insofern einen »empirischen Gehalt« besitzen, als sie – wie schon angedeutet – ihrerseits auf der Verallgemeinerung kompositorischer Erfahrungen beruhen. Freilich stützt sich derlei Abstraktion stets auf die Beobachtung einer begrenzten Anzahl musikalischer Situationen, während die Regel auf eine Vielzahl weiterer Situationen anwendbar sein soll. Hier zeigt sich eine Parallele zwischen der stilistische Normen kodifizierenden Musiktheorie und der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, die sich ebenfalls allgemeiner Sätze bedient, um Prognosen über unter bestimmten Randbedingungen zu erwartende zukünftige Ereignisse erstellen zu können.

Allerdings unterliegen stilistische Normen im Unterschied zu Naturgesetzen dem historischen Wandel: Dass etwa Synkopen- und Dissonanzen stets stufenweise abwärts aufzulösen seien, lässt sich wohl für die Musik des späten 16., nicht aber für diejenige des 17. oder 18. Jahrhunderts reklamieren. Doch sind die durch derartige »Stilgesetze« beschriebenen Regelmäßigkeiten für das musikalische Hören ähnlich bedeutsam wie die Ordnung unserer natürlichen Umwelt für deren Wahrnehmung und Interpretation: Die evolutionsbiologisch notwendige, über weit größere als bloß »historische

Zeiträume entwickelte Fähigkeit zur Antizipation ist von Musikern seit jeher geschickt ausgenutzt worden.

Die Existenz von Ordnung stellt aber nur eine der Voraussetzungen dar, die Musik erfüllen muss, um ästhetisch tragfähig zu sein; auch garantiert nicht jede Art von Ordnung perzeptuelle Prognostizierbarkeit: So wird eine Zwölftonreihe, obwohl sie fraglos eine »geregelte« Struktur repräsentiert, für gewöhnlich weniger »implikativ« erscheinen als eine dur-moll-tonale Melodie. Diese »destruktive« Wirkung war in der Anfangszeit der Zwölftonkomposition durchaus erwünscht: Das Verbot der mittelbaren Tonwiederholung vor dem Ablauf der gesamten Reihe schien die Abgrenzung von der traditionellen Tonalität auf einfachem Wege zu gewährleisten.

Das Verhältnis von »äußerer« und »innerer« Ordnung ist durch den paradox anmutenden Umstand gekennzeichnet, dass die zweite, obwohl sie sich nicht auf die erstere reduzieren lässt, von dieser evoziert werden muss und somit von ihr abhängig ist. Umgekehrt kann der Notentext wenigstens prinzipiell aus dem Höreindruck rekonstruiert werden, obwohl er bloß ein defizientes Bild des musikalischen Zusammenhangs zu vermitteln vermag. Beides dürfte zur gelegentlichen Überschätzung der dem Text oder dem akustischen Substrat zu entnehmenden Information beigetragen haben.

Zur Vermeidung eines Überschusses an Redundanz, welcher der musikalischen Wirkung ebenso abträglich sein kann wie ein entsprechender Mangel, bedarf es längst nicht so extremer Techniken wie der Dodekaphonie oder der Serialität. Geschickt angebrachte Ausnahmen, wie die zunächst aufwärts geführten Synkopardissonanzen in Gregorio Allegris berühmtem *Miserere* (Abb. 1), können ein Werk interessanter erscheinen lassen, ohne den Stil insgesamt in Frage zu stellen.<sup>5</sup>

Der Gebrauch solcher Ausnahmen ist nicht einmal in jedem Fall erforderlich, da auch stilistisch homogene Normensysteme Freiheitsgrade beinhalten, deren effiziente Nutzung (jedenfalls dann, wenn die Regeln nicht zu eng gefasst sind) oft bereits ein hinreichendes Maß an Abwechslung garantiert.

---

<sup>5</sup> Irreguläre Auflösungen waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Rahmen der *Seconda pratica* zwar bereits etabliert worden, jedoch handelt es sich hier um ein Werk im Kirchenstil. Durch die Imitation und die im späteren Verlauf der Komposition erfolgenden Wiederholungen wird der Redundanzgrad auf das erforderliche Maß »nach oben« korrigiert.

Abb. 1: Gregorio Allegri, *Miserere mei*, Anfang

*Soprano I*  
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

*Soprano II*  
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

*Alto*  
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

*Tenore*  
Mi - se - re - re me - i, De - - - - -

*Basso*  
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

5  
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri -  
us, se - cun - dum mag - nam  
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - - - - - di -  
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - di - am, mi -  
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - - - di - - -

9  
cor - - - - - di - am tu - - - - - am.  
mi - se - ri - cor - - - - - di - am tu - - - - - am.  
am mi - - - se - ri - cor - di - am tu - - - - - am.  
- - - se - - - ri - cor - di - am tu - - - - - am.  
am tu - - - - - am.

Tinctoris' Forderung, wonach die Wiederholung bzw. *redicta* von Melodieabschnitten in derselben Stimme zu vermeiden sei, um das Prinzip der *varietas* zu sichern,<sup>6</sup> führt auf einen weiteren wichtigen Aspekt: denjenigen der Zweck-Mittel-Relation. Anders als die Regeln selbst können die ihnen zugrunde liegenden Zwecke direkt auf intendierte Hörerlebnisse Bezug nehmen. Freilich wurden diese Zwecke von den Theoretikern nur selten so deutlich genannt wie in dem eben erwähnten Fall,<sup>7</sup> und die oft erst aus größerer historischer Distanz gegebenen Begründungen wirken nicht immer überzeugend. So glaubten noch einige Autoren des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts das Parallelenverbot mit dem Hinweis auf die »schlechte Wirkung« oder gar die »moralische Unmöglichkeit«<sup>8</sup> entsprechender Intervallfolgen legitimieren zu können. Dabei hatte schon Gioseffo Zarlino indirekt auf den Umstand hingewiesen, dass eine Parallelbewegung in vollkommenen Konsonanzen die Selbständigkeit der betreffenden Stimmen gefährde.<sup>9</sup> Unter anderen Voraussetzungen argumentierte später Luigi Cherubini, eine konsequente Parallelführung in reinen Quinten stehe im Widerspruch zu den Erfordernissen der Dur-Moll-Tonalität,<sup>10</sup> des weiteren lassen sich klangliche Gründe für das Quinten- und Oktavenverbot geltend machen.<sup>11</sup>

Diese Argumente haben in bestimmten Kontexten zweifellos ihre Berechtigung; doch wird die Selbständigkeit der Stimmen, wie Arnold Schönberg

<sup>6</sup> Vgl. Tinctoris 1975, 155.

<sup>7</sup> Als bedeutende Ausnahme ist die musikalisch-rhetorische Figurenlehre zu nennen, welche Abweichungen vom satztechnischen Regularium auf durchaus zweckorientierte Weise zu kodifizieren suchte; die Thematik muss im vorliegenden Rahmen allerdings ausgeklammert werden. Nicht behandelt wird des weiteren die Rolle didaktischer Vereinfachungen im propädeutischen Tonsatzunterricht. Es sei jedoch angemerkt, dass derartige, zweifellos oft notwendige und nützliche Reduktionen nach Ansicht des Verfassers von Anfang an als solche gekennzeichnet werden sollten, da nichts der Kreativität mehr im Wege steht als falsche Vorstellungen über die Existenz vermeintlich unabänderlicher Normen, sobald diese nur einmal tief genug verankert sind.

<sup>8</sup> Kiesewetter 1846, 18 (Fußnote).

<sup>9</sup> Vgl. Zarlino 1558, Terza parte, Cap. 29, 176. Zarlino greift auf die schon von antiken Autoren vertretene Auffassung zurück, wonach sich »Harmonie« nur zwischen Gegenständen konstituieren könne, die sich hinreichend voneinander unterscheiden.

<sup>10</sup> Vgl. Cherubini 1835, 6, dazu Heinrich Schenkers amüsantes Beispiel (1956, Bd. 2, 21, Fig. 52).

<sup>11</sup> Vgl. dazu sowie für weitere Literaturangaben Moraitis 1997.

einwandte, nicht durch jede vereinzelt Quinte in einem Grade beeinträchtigt, der den musikalischen Inhalt in Frage stellte,<sup>12</sup> und eine Folge von Quinten kann durchaus mit den Prinzipien tonaler Musik vereinbar sein; auch wird der klangliche Aspekt in einem dissonanzenreichen Satz weniger ins Gewicht fallen:

Abb. 2: Frédéric Chopin, Mazurka op. 30 Nr. 4, T. 129–132<sup>13</sup>



Läuft ein Bruch der Regel dem angestrebten Zweck nicht zuwider, so besteht auch kein Grund, sie zu befolgen; gänzlich überflüssig oder sogar kontraproduktiv wird sie dann, wenn die aktuellen musikalischen Intentionen mit den ursprünglichen Zwecken nicht mehr in Einklang stehen:<sup>14</sup>

Abb. 3: Domenico Scarlatti, Sonata K 394 (L. 275), T. 76–81



Zuweilen können sich die reklamierten Zwecke ändern, ohne dass eine Regel ihre Gültigkeit verliert. So begründete Jean-Philippe Rameau die in der heute als Trugschluss geläufigen *Cadence rompuë* übliche Verdopplung der Terz mit dem Argument, dass diese Terz eigentlich als Grundton des Zielklangs einer *Cadence parfaite* mit Substitution der Quinte durch die Sexte aufzufassen sei.<sup>15</sup> Doch waren so genannte *Cadenze (s)fuggite*, die

<sup>12</sup> Vgl. Schönberg 1922, 76.

<sup>13</sup> Vgl. Schenkers ausführlichen Kommentar zu der oft zitierten Stelle (1991, Bd. 1, 184f). Der Umstand, dass Dissonanzen die Wirkung von Quintfolgen abmildern können, ist nicht erst von Komponisten der Romantik ausgenutzt worden; siehe dazu Thomas Daniels Ausführungen zu den Quintparallelen auf Nebenzeiten in spätbarocken Choralensätzen (2004, 145ff.).

<sup>14</sup> Dass der vom Komponisten erzielte Klangeffekt mit einem „quintenfreien“ Satz nicht zu realisieren wäre, hat Ralph Kirkpatrick anhand einer modifizierten Version der Stelle demonstriert (1953, 225).

<sup>15</sup> Vgl. Rameau 1722, 61 ff.



Hugo Riemann, der in seinem *Handbuch der Harmonielehre* ein differenziertes Regelwerk zur Intervallverdopplung vorgelegt hat<sup>17</sup>, berief sich, ohne allerdings Rameau ausdrücklich zu erwähnen, auf dessen Argument und leitete daraus die allgemeinere Forderung ab, dass die Verdopplung der Terz,<sup>18</sup> welche er bei Hauptfunktionen nur bedingt zuließ, bei einigen Nebenfunktionen sogar erwünscht sei, da diese als Stellvertreter der ersteren interpretiert werden könnten.<sup>19</sup> Johann Mattheson hatte bereits 1713 darauf hingewiesen, dass es sich bei Terzen um besonders sensible Intervalle handle, weswegen vor allem die Durterz von »delicate[n] Komponisten [...] nicht gerne doppelt« gesetzt werde, »weil sie allzu scharff in die Ohren dringet [...]«<sup>20</sup> Riemann, dem Matthesons Äußerung bekannt war, gestattete die Terzverdopplung bei Hauptfunktionen nur dann, wenn die fraglichen Töne in Gegenbewegung erreicht wurden; für Leitttöne, zu denen er nicht nur Dominanterzen, sondern zum Beispiel auch die Terz der Mollsubdominante zählte, schloss er sie generell aus.<sup>21</sup>

Das Verbot der Leittonverdopplung lässt sich freilich nicht allein mit dem Hinweis auf die spezifischen Eigenschaften der Intervalle begründen; es folgt bekanntlich bereits aus dem Parallelenverbot, vorausgesetzt, dass in den betroffenen Stimmen an der regulären Auflösung festgehalten werden soll. Ausnahmen sind in der Literatur nachzuweisen, jedoch insgesamt eher selten anzutreffen.<sup>22</sup>

Anders verhält es sich mit der Verdopplung von Terzen, die keinen expliziten Leittoncharakter besitzen. Diese ist in der Musik des in Frage kommenden Zeitraums in durchaus relevantem Umfang praktiziert worden, wenn auch die Verdopplung des Grundtons vor allem bei Dreiklangs-

<sup>17</sup> Riemann 1929.

<sup>18</sup> Als Terz wird hier und im folgenden stets das vom Grundton aus zu bestimmende Intervall bezeichnet.

<sup>19</sup> Ebd., 90: »Aus der Doppelbedeutung der Parallelklänge (dass sie einerseits Klänge gegenteiligen Geschlechts sind und als solche behandelt werden können, andererseits aber jederzeit als Nebenformen der Hauptklänge betrachtet werden dürfen [mit Sexte, ohne Quint]) folgt der wichtige Satz, dass in ihnen die *Terzverdopplung* sogar in Parallelbewegung *statthaft* ist, weil sie eigentlich Verdopplung der Primen ist.« (Hervorhebungen und Klammern dort.)

<sup>20</sup> Mattheson 1713, 110.

<sup>21</sup> Vgl. Riemann 1929, 24.

<sup>22</sup> Vgl. z. B. T. 19 des Menuetts II aus J.S. Bachs 1. Orchestersuite oder T. 14 der Gavotte I aus der 3. Suite. Dass Bach sich diesbezüglich nicht auf Tanzsätze beschränkte, zeigen die bekannten Beispiele aus den Chorälen (vgl. Abb. 5, T. 1.3) Die Rede ist hier nur von expliziten Leitttönen, welche einer absoluten oder relativen Tonika unmittelbar vorausgehen.

grundstellungen deutlich häufiger zu beobachten ist.<sup>23</sup> Für die Wahl der Terz als Verdopplungsintervall scheinen in manchen Fällen ästhetische Präferenzen maßgeblich gewesen zu sein – wie etwa im Adagio der IX. Sinfonie Ludwig van Beethovens (Abb. 6), wo der »weichere« Klang der vom Komponisten gewählten Akkorde auf ideale Weise mit Dynamik und *cantabile*-Vorschrift harmoniert.<sup>24</sup>

Abb. 5: J.S. Bach, Choral *Ach, Herr, vergib all unsre Schuld* BWV 127/5, Anfang

Abb. 6: L. van Beethoven, 9. Sinfonie, III. *Adagio molto e cantabile*, T. 3ff., Streicher

<sup>23</sup> Dass die hier gegebenen Beispiele, die sämtlich Akkorde mit verdoppelten Terzen enthalten, eine ausführliche stilübergreifende Studie nicht ersetzen können, versteht sich von selbst. Dem Verfasser ist allerdings kein Komponist bekannt, der nicht wenigstens gelegentlich von der Terzverdopplung Gebrauch gemacht hätte. Ein kategorisches, von Stil, Gattung, Besetzung und Situation unabhängiges »Terzenverbot« ist sicherlich kaum aufrechtzuerhalten, und auch an der Gültigkeit der Regel, wonach gegebenenfalls eher die Quinte als die Terz zu verdoppeln sei, lassen sich Zweifel anmelden. – Eine vorläufige Untersuchung der 371 Choralsätze aus der Sammlung von C. Ph. E. Bach (Breitkopf/Schubert) ergab, dass in etwa 86% der Sätze verdoppelte Terzen bei Grund-Akkorden wenigstens einmal auftreten; bei Sext-Akkorden sind es sogar 96%. (Berücksichtigt wurden nur nicht-trugschlüssige, vollständige Akkorde mit reiner Quinte; die Zählung beinhaltet auch Nebenzeiten. Vgl. ferner die Statistik in La Motte 1980, 44 sowie die Ausführungen in Daniel 2004, 66–71. Daniel merkt an, dass Terzverdopplungen durch die Linienführung legitimiert werden sollten.) Auf den Fermaten treten verdoppelte Terzen außerhalb von Trugschlüssen allerdings nur neunmal auf, am Satz-anfang achtmal; Verdopplungen »zufällig« alterierter Terzen sind ähnlich selten – ein Umstand, der freilich in Relation zur Zahl der entsprechenden Akkorde gesehen werden muss. Bei den Schluss-Akkorden ist stets der Grundton doppelt oder dreifach gesetzt.

<sup>24</sup> Dreiklänge mit verdoppelter Quinte weisen unter konstanten Bedingungen im allgemeinen eine größere »Klanghärte« auf als Klänge mit verdoppeltem Grundton, Klänge mit verdoppelter Terz eine merklich geringere. Dies könnte auch im Fall des harmonischen Trugschlusses eine Rolle gespielt haben.

Abb. 7: Anton Bruckner, *Virga Jesse*, T. 1–9.

**Alla breve**  
Sopran *feierlich langsam*

*p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Alt *p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Tenor *p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Bass *p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Doch muss die Bevorzugung einer bestimmten Art der Intervallbehandlung nicht ausschließlich auf ästhetischen Gründen beruhen: Dass etwa Johann David Heinichen in einem seiner Beispielsätze<sup>25</sup> bei sämtlichen Grund-Akkorden und immerhin etwa drei Vierteln aller Sext-Akkorde den Bass verdoppelt,<sup>26</sup> mag nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen sein, dass dieses Vorgehen bei möglichst enger Lage der drei oberen Stimmen schlichtweg die bequemste Lösung darstellt; insbesondere erforderte die forcierte Verdopplung der Terz oder Quinte bei unten liegendem Grundton eine vergleichsweise »unnatürliche« Grifftechnik:

Abb. 8: Intervallverdopplung im Klaviersatz bei engstmöglicher Lage, Alternativen

□ = Verdopplungstöne                      \* = ohne Quinte

<sup>25</sup> Heinichen 1728, 426–437. Übertragung in Christensen 1992, 96–99.

<sup>26</sup> Zwischen Haupt- und Nebenzeiten ließ sich dabei kein signifikanter Unterschied feststellen. Wurde der Bass beim Sext-Akkord nicht verdoppelt, so war in knapp 40% der Fälle entweder die Verdopplung eines Leittons zu vermeiden, oder die Sexte gehörte zu einer Vorhaltsbildung. Im 31. Takt (letzter T. auf S. 432, 3. Achtel) verdoppelt Heinichen (bei nachfolgendem Non-Vorhalt) den expliziten, in der Grundtonart nicht leitereigenen Leitton *zis*. Vgl. dagegen Heinichens Bemerkungen auf den Seiten 145ff.

Dass sich unter bestimmten kompositorischen Prämissen in spezifischen Situationen nur eine begrenzte Anzahl möglicher Klangfortschreitungen ergibt, kann – wie sich schon an einigen der bisher genannten Beispiele demonstrieren ließe – zum wesentlichen Teil auf die logische Struktur der Ton- bzw. Notationssysteme zurückgeführt werden (»Logik« ist hier nicht – wie etwa bei Riemann – psychologisch, sondern formalistisch zu verstehen<sup>27</sup>). So wird das Abspringen vom Leitton, wie es Johann Sebastian Bach in seinen Choralsätzen häufig praktiziert, zwingend erforderlich, wenn einerseits am Aufbau des Paenultima-Klangs und den üblichen Klauseln in den verbleibenden Stimmen festgehalten werden soll, andererseits jedoch der vollständige Dreiklang als Zielklang erwünscht ist:<sup>28</sup>

Abb. 9a: J.S. Bach, *Ach solch dein Güt wir preisen* BWV 28/6

Abb. 9b: J.S. Bach, *Heiliger Geist in Himmels Throne* BWV 194/6

Regeln wie diese sind im kantischen Sinn »analytische«, d. h. kraft der Form gültige Sätze, die sich auf rein deduktivem Wege aus anderen Sätzen ableiten lassen und keiner empirischen Prüfung bedürfen; das Privileg, solche Aussagen formulieren zu können, teilt die Musiktheorie mit der formalen Logik und der reinen Mathematik. Erfahrung und Logik gehen

<sup>27</sup> Vgl. dazu Moraitis 1994, 147 ff.

<sup>28</sup> Der Quartsprung vom Leitton aufwärts kommt – im Gegensatz zum Terzsprung abwärts – bei den Originalfassungen der Bach-Choräle nur sehr selten vor. In der Sammlung von C. Ph. E. Bach entsteht er gelegentlich im Zuge der Klavierbearbeitung.

in der musikalischen Satzlehre eine eigenartige Verbindung ein: Während jene letztendlich über die Brauchbarkeit von Teilen und Ganzem entscheidet, bestimmt diese die Menge der Möglichkeiten, aus Teilen ein Ganzes zu bilden.<sup>29</sup>

Als Resümee dieser Überlegungen wäre Folgendes festzuhalten: Die Entscheidung für oder gegen eine satztechnische Regel kann durch ästhetische Präferenzen, aufführungspraktische Erfordernisse oder musiktheoretische Paradigmen motiviert sein. Freilich lassen sich die verfolgten Zwecke, im Unterschied zu den Regeln selbst, nicht aus den Notentexten ableiten; umgekehrt kann die Frage, wie in bestimmten Situationen zu verfahren sei, kaum ohne Bezugnahme auf die ursprünglichen Intentionen entschieden werden. Der Versuch, diese zu rekonstruieren, sollte sich also lohnen, auch wenn die Quellenlage meist nicht sehr ergiebig ist und überlieferte Theoretikeraussagen oft die erforderliche Neutralität vermissen lassen. Indessen sind nicht alle aus dem Notentext erschließbaren Stilmerkmale als unmittelbarer Ausdruck kompositorischer Absichten zu werten: Manch konstatiertes Sachverhalt erweist sich bei näherer Betrachtung als Referenz an die Logik der Konstruktion, an deren Geltungen auch satztechnische Regelsysteme teilhaben. Diese werden somit zwar in hohem Maße, aber nicht ausschließlich von den historischen und empirischen Randbedingungen determiniert.

---

<sup>29</sup> Die in Fußnote 2 erwähnte Einschränkung, wonach sich aus Erkenntnissen über die Eigenschaften musikalischer Konstruktionen noch keine Aussagen über ästhetische Sachverhalte ableiten lassen, ist allerdings kein Argument gegen die Bedeutung einer ›Logik der musikalischen Konstruktion‹ für die Satzlehre oder die musikalische Analyse: Da sich nur komponieren lässt, was formal möglich ist, gehört die Beherrschung der Konstruktion ebenso zum Handwerk wie die ästhetischen Kompetenzen, und die Analyse von Werken oder Stilen bliebe oberflächlich, sofern sie sich auf die bloße Deskription von Hörerlebnissen oder offensichtlichen Merkmalen des Tonsatzes beschränkte.

## Literatur

- Cherubini, Luigi (1835), *Cours de contrepoint et fugue*, Paris: Schlesinger.
- Dahlhaus, Carl (1971), *Musiktheorie*, in: ders. (Hg.), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln: Gerig.
- Daniel, Thomas (2004), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, 2. Aufl. Köln: Dohr.
- Christensen, Jesper Boje (1992), *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert: ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, hg. von Stefan Altner, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Kiesewetter, Rafael Georg (1846), *Geschichte der europaisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik* [...] 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kirkpatrick, Ralph (1953), *Domenico Scarlatti*, 4. Aufl. Princeton: Princeton University.
- La Motte, Diether de (1980), *Harmonielehre*, 3. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1993.
- Moraitis, Andreas (1994), *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt. a. M. u. a.: Lang.
- (1997), »Das Parallelenverbot und die Beziehungen zwischen Klang und Stimmführung«, in: Heister, Hanns-Werner (Hg.), *Semantische Inseln – Musikalisches Festland*, Hamburg: von Bockel.
- , »Ästhetische Wirkung als Gegenstand von Musiktheorie und -Analyse«, in: *Bericht über den GMTH-Kongress Köln 2004* (i. V.).
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Reprint hg. von Erwin R. Jacobi, Rom: AIM 1967.
- Riemann, Hugo (1929), *Handbuch der Harmonielehre*, 10. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tinctoris, Johannes (o. J.), *Liber de arte contrapuncti*, (= CSM 22 Vol. II) hg. von Albert Seay, Rom: AIM 1975.
- Schenker, Heinrich (1956), *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*, 2. Aufl. Wien: Universal.
- (1910), *Neue musikalische Theorien und Phantasien II: Kontrapunkt*, Stuttgart, 2 Bde., Reprint Hildesheim u. a. Olms: 1991.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl. Wien: Universal.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istituzioni harmoniche*, Venice, Reprint New York: Broude 1965.

© 2014 Andreas Moraitis (amoraitis@web.de)

Moraitis, Andreas (2014), »Zum Status satztechnischer Regeln« [On the Status of Compositional Rules], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 55–68. <https://doi.org/10.31751/p.109>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: consonance theory; dissonance treatment; Dissonanzbehandlung; intervallic doubling; Intervallverdopplung; Konsonanztheorie; leading tone; Leitton; Stimmführung; voice leading

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014