

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



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.

Der Klang der siebten Silbe

ABSTRACT: Die im 16. Jahrhundert in Europa weitgehend universell eingesetzte Hexachordsolmisation stand im Laufe des 17. Jahrhunderts verstärkt in der Kritik und sollte um eine siebte Silbe ergänzt werden. Da Solmisationssilben stets mit bestimmten Klangcharakteren assoziiert wurden (u.a. bei Agricola 1533), stellt sich die Frage nach dem etwaigen Klangcharakter einer siebten Silbe. Die Klangcharaktere der Solmisationssilben definieren sich, wie auch die Solmisationssilben selbst, durch eine jeweils konkrete Position im diatonischen Raum. Da der Hexachord stets nur einen Teil des diatonischen Raumes beleuchtet, überschneiden sich die Definitionen, wie auch die Klangcharaktere von je zwei Solmisationssilben. Außerdem kommen die der Diatonik inhärenten Intervalle der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte im Hexachord nicht vor, die siebte Silbe hingegen trägt das harmonische und melodische Potential der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte in sich. Dies kann eine mögliche Erklärung dafür sein, warum sie in der Hexachordsolmisation ausgespart, jedoch im Zuge der Entwicklung der Musiksprache im 17. Jahrhundert als fehlend empfunden wurde.

Hexachord solmisation, which was used almost universally throughout Europe in the sixteenth century, came under increasing criticism in the seventeenth century, with theorists advocating the addition of a seventh syllable. The widespread association of specific solmisation syllables with specific sound qualities (e.g., in Agricola, 1533) raises the question of the sound quality of a seventh syllable. A solmisation syllable is defined by its unique position in the diatonic scale, which in turn leads to its inherent sound quality. As the hexachord takes into consideration only part of the diatonic scale, the definitions as well as sound qualities of some solmisation syllables overlap. Moreover, the augmented fourth and diminished fifth, though inherent in the diatonic scale, are absent from the hexachord. The seventh syllable, however, strongly connotes the augmented fourth and diminished fifth – a possible explanation for its absence in hexachordal solmisation until the evolving musical language of the seventeenth century found it missing.

Schlagworte/Keywords: Dur-Moll-Tonalität; Hexachord; hexachord; leading tone; Leitton; major-minor tonality; Modalität; modality; Solmisation; solmisation

1. Sieben statt sechs

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrten sich europaweit die Versuche, den ursprünglichen sechs Solmisationssilben der Hexachordsolmisation eine siebte Silbe hinzuzufügen.

So schreibt etwa Otto Gibelius in seinem 1659 erschienenen Traktat *Kurtzer / jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus*: »Als Erstlich / zur Auffhe-

bung oder Abschaffung der Mutation, that ich an stat der Siebenden Vocis das NI hinzu [...].«¹

Gibelius begründet also die Einführung der siebten Silbe mit der durch sie möglichen Vermeidung der als lästig empfundenen Mutation. Denn die sechs Silben der Hexachordsolmisation decken, wie der Name schon sagt, nur sechs der sieben diatonischen Töne einer Oktave ab. Solmisiert man aber Melodien, die über den Sechstonraum eines Hexachords hinausgehen, muss zwischen den Hexachorden gewechselt, sprich ›mutiert‹ werden. Dabei geht das Tonsystem, mit welchem die Hexachordsolmisation operiert, von dem bis weit ins 17. Jahrhundert – zumindest in der Theorie – gängigen Vorzeichnungskontext von maximal einem b aus. Vor diesem Hintergrund gibt es den ›absoluten‹ Tonvorrat der *musica recta*, der alle diatonischen Töne (und die Doppelstufe *h/b*) vom Γ bis zum ee umfasst, auf den dann die drei Hexachorde gelegt werden. Die drei Hexachorde, ausgehend von *c*, *f* und *g* sind in ihrer intervallischen Struktur identisch, sie markieren wiederkehrende diatonische Strukturen im Tonsystem und ermöglichen so eine auf den diatonisch-intervallischen Kontext bezogene, quasi ›relative‹ Bezeichnung der Töne zusätzlich zu den ›absoluten‹ Tonnamen (Buchstaben). Hermann Finck fasst in seinem 1556 erschienen Traktat das Tonsystem seiner Zeit inklusive der Hexachordsolmisation in einem Schaubild zusammen:²

Systema claves ac uoces Musicales monstrans.



Beispiel 1: Tonsystem bei Finck 1556

1 Gibelius 1659, 60.

2 Finck 1556, [A iiiii.]. Ähnliche Schaubilder finden sich in vielen Traktaten der Zeit, etwa bei Ornithoparcus 1535, zitiert in Menke 2015, 20.

Das Solmisieren von Melodien, die den Hexachordrahmen nicht verlassen, ist also relativ unproblematisch und intuitiv:



Beispiel 2: Melodie im Hexachordrahmen («Der Mond ist aufgegangen»)³ mit Solmisations silben

Das Solmisieren einer Melodie, die über einen Hexachord hinausgeht, erfordert hingegen, dass die Mutation erfolgreich bewältigt wird:



Beispiel 3: Melodie mit Mutation («O Haupt voll Blut und Wunden»)⁴

Die Regeln der Mutation sind zahlreich, aber mit etwas Aufwand problemlos erlernbar; für die Praxis stellte dies offenbar jahrhundertlang kein Problem dar. Autoren des 17. Jahrhunderts wie Gibelius beklagen hingegen die Lästigkeit der Mutation mit Argumenten, die einem heute ebenfalls in den Sinn kommen könnten, wenn man den Gegensatz der sieben diatonischen Töne einer Oktave und der sechs Töne eines Hexachordes betrachtet. So heißt es beispielsweise in einem oft Guillaume-Gabriel Nivers zugeschriebenen Traktat von 1666:

Um die verschiedenen Klänge der Musik auszudrücken, ist es sinnvoll, ihnen verschiedene Namen zu geben: Nun ist es so, dass es in der Musik 7 verschiedene Klänge gibt: also sollte es auch 7 verschiedene Namen geben. Und folglich ist dies der Fehler der alten Methode, die 7 Klängen nur 6 Namen zugesteht [...].⁵

Die Gründe für die sich häufende Kritik an der Hexachordsolmisation im 17. Jahrhundert, die schlussendlich zu ihrer Verdrängung bzw. Weiterentwicklung zu siebensilbigen Solmisationsmethoden führte, sind vielfältig. Mögliche Erklärungsansätze reichen von den vermeintlich limitierten Ambitus gregorianischer

3 Melodie nach Johann Abraham Peter Schulz 1788. Siehe Hösl 1999, 23.

4 Melodie nach Hans Leo Hassler 1601. Siehe Richter 1966, 109.

5 »Pourexprimer les sons differents de la Musique il est iuste de leur donner differents noms: or est-il qu'il y a 7 sons differents dans la Musique: donc il doit y avoir 6 differents noms. Et par consequent il y a de l'abus & du defect à l'ancienne Methode [...].« (Anonymus [Nivers?] 1666, 2; Übersetzung des Verfassers).

Melodien über ein verstärktes Denken in Oktavskalen zu den sich erweiternden Möglichkeiten der Vorzeichnung im 17. Jahrhundert.⁶ Mir geht es im Folgenden nicht darum, diesen Spuren weiter nachzugehen, sondern einen Erklärungsansatz für die Einführung der siebten Silbe zu verfolgen, der den *Klang* der Töne, die mit ihr solmisiert werden, in den Mittelpunkt stellt.

2. Die klassischen drei Klangcharaktere

Die ursprüngliche und bis heute gängige Funktion der Solmisation ist es, die Töne einer Melodie bewusst in ihren diatonischen Kontext zu verorten und dadurch das Memorieren und Blattsingen zu erleichtern. Es gibt jedoch auch den oft vernachlässigten Aspekt, dass Solmisationssilben, wie Martin Agricola in seinem 1533 erschienenen Traktat *Musica Choralis Deutsch* beschreibt, auch Klangcharaktere benennen:

Aus den obgemalten sechs Stimmen [Solmisationssilben]/ werden zwo b molles genannt/als/ut und fa / denn sie werden gar fein linde/ sanfft / lieblich und weich gesungen. Sie sind auch einerley natur und eigenschafft/darumb/wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden.

Re und sol/werden mittelmessige odder natürliche Stimmen genennet / Drumb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben / Nicht zu gar linde/odder zuscharff.

Mi und la /heissen § durales/das ist/ scharffe und harte syllaben/ Denn sie sollen und müssen menlicher und dapfferer gesungen werden denn die b molles und naturales.

Diese unterscheid/ wo sie wol gemerckt / und im gesang recht gehalten wird/macht sie alle melody süsse und lieblich / Darumb sol es auch der furnemesten stück eins sein / Das man den um ersten einbilden/und sie daran gewöhnen sol, das sie dieser unteschied sein gewis werden.⁷

Auffällig ist nicht nur die Assoziation einzelner Solmisationssilben mit Klangcharakteren wie »sanfft / lieblich und weich« an sich, sondern auch die Zusammenfassung jeweils zweier Silben für eine Charakterisierung, die Agricola später noch einmal prägnant formuliert: »Ut fa / weichlich. Re sol / mittelmessig. Mi und la / sollen hartlich gesungen werden.«⁸ Eine mögliche Erklärung für die Assoziation

6 vgl. Smith 2011, 23.

7 Agricola 1533 [A vi].

8 Agricola 1533 [A vii].

von Silbenpaaren mit jeweils einem Klangcharakter könnte in der rein technischen Definition der Solmisationssilben in der Hexachordsolmisation liegen. Denn streng genommen – und auf dieser technischen Eben alleine betrachtet – beschreibt eine Solmisationssilbe die diatonische Umgebung des Tones, den sie bezeichnet. So ist beispielsweise in der Silbe *re* folgende Information kodiert: In dem diatonischen Raum, der diesen Ton *re* umgibt, befindet sich der nächsthöhere Ton eine große Sekunde über dem *re*, gefolgt von einem Halbtonschritt, gefolgt von zwei Ganztonschritten; der Ton unter dem *re* ist eine große Sekunde entfernt.

ut **re** mi fa sol la
GS GS HS GS GS

Beispiel 4: diatonische Umgebung der Solmisationssilbe *re* im Hexachord

Diese in die Solmisationssilbe kodierte Information über die diatonische Umgebung eines Tones ist – eine entsprechende Vorbildung vorausgesetzt – etwas Hörbares. So lässt sich bei etabliertem diatonischen bzw. tonartlichen Kontext ein Einzelton quasi ›absolut‹ mit dem Gehör bestimmen, und zwar ohne ihn bewusst in eine intervallische Beziehung zu einem anderen Ton (etwa einem Grundton) zu setzen, denn die diatonische Verortung verleiht einem Einzelton eine Art Identität, welche an dem Klang des erklingenden Einzeltones gehört werden kann. Ob nun diese Identität der Töne mit Worten wie »weichlich«, »mittelmessig« und »hartlich« beschrieben werden muss, sei dahingestellt, dennoch liegt es nahe, dass es diese hörbaren Klangidentitäten sind, auf die Agricola sich bezieht.

Die Definition der Einzeltöne als Positionen im diatonischen Raum, so wie sie im Kontext der Hexachordsolmisation gelten, kann auch die Zusammenfassung je zweier Silben zu einem Charakter erklären. Denn die Hexachordsolmisation beleuchtet den diatonischen Raum, der den Einzelton umgibt, nur soweit der Hexachord reicht. Über dem *la* und unter dem *ut* endet gewissermaßen die Landkarte, diese Orte des diatonischen Raumes werden nicht beachtet. Dadurch ergibt sich die Verwandtschaft der jeweils zwei Silben, die Agricola einem Klangcharakter zuordnet, denn bis zu den jeweiligen Grenzen *ut* und *la* sind die diatonischen Umgebungen der verwandten Silben identisch:

The image shows three examples of solfège syllables (ut, re, mi, fa, sol, la) with diatonic context labels (GS, HS, ?) above and below them. In each example, a different syllable is highlighted in yellow to show its relationship to the surrounding notes. The labels are: GS (Grosses Septime), HS (Hochsechse), and ? (unbekannt).

Example 1: ut re mi fa sol la. ut is highlighted. Labels: ? GS GS HS GS GS ?

Example 2: ut re mi fa sol la. re is highlighted. Labels: ? GS GS HS GS GS ?

Example 3: ut re mi fa sol la. mi is highlighted. Labels: ? GS GS HS GS GS ?

Beispiel 5: Verwandtschaft je zweier Silben in ihrer diatonischen Umgebung

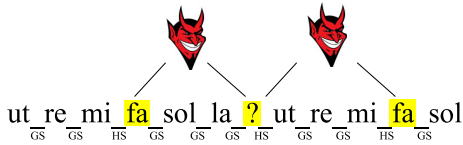
3. Der Klangcharakter der siebten Silbe

Aus der Perspektive eines die Einführung einer siebten Silbe befürwortenden Autors wie Otto Gibelius ist die Beschränkung der Hexachordsolmisation auf sechs Stufen der diatonischen Tonleiter ein Nachteil:

[...] so haben sie [die Solmisationssilben] doch [...] eine grosse Schwierigkeit an sich / weil in einer jeden Octav auff's wenigste (als in scala Diatonica) Sieben unterschiedliche soni und Claves, und dennoch dieser Vocum Musicalium nur sechs sind / solche sieben Claves damit auszusprechen.⁹

Möchte man hingegen aus größerem historischen Abstand der inneren Logik der Hexachordsolmisation nachforschen, so zeigt sich in Anbetracht des Zusammenhangs zwischen der Definition der Solmisationssilben und ihrem Klangcharakter ein weiterer Grund, warum die Beschränkung auf den Hexachord bis ins 17. Jahrhundert durchaus als stimmig angesehen werden kann. Denn die auf den Hexachord limitierte ›Beleuchtung‹ des diatonischen Raumes sorgt dafür, dass gewisse Aspekte der Diatonik unbeleuchtet bleiben, quasi unter den Teppich gekehrt werden. Denn benennt man den siebten Skalenton mit einer Solmisationssilbe (sei der Name *si*, *ti* oder, nach Gibelius, *ni*) wird die in der Diatonik stets implizit vorhandene verminderte Quinte und übermäßige Quarte mit beleuchtet.

⁹ Gibelius 1659, 30f.



Beispiel 6: Intervallbeziehungen zwischen *fa* und der siebten Silbe

Der Tritonus bzw. die verminderte Quinte sind nicht nur im Hexachord nicht enthalten, auch die Definition der Solmisationssilben, die ja in deren Klangcharakteren resultieren, wird folglich so vorgenommen, dass von keinem solmisierten Ton aus eine verminderte Quinte oder übermäßige Quarte spürbar wird. Dies ist insofern stimmig, da ja die Vermeidung offensichtlicher verminderter Quinten und übermäßiger Quartan in der Melodik des 16. Jahrhunderts kein bloßes Konstrukt moderner Kontrapunktlehrwerke ist, sondern beispielsweise auch von Agricola explizit beschrieben wird:

Von den verbotenen intervallis.

Welche also gnennet werde/drumb das sie nicht in gemeinem brauch des gesangs erfunden werde.

Tritonus

Ist ein harte und scharffe quarte/ welche übel lautet/Sie beschleust inn sich iii. tonos/und gehet vom mi ins fa/und widderumb [...].

Semidieapente

Ein ungewöhnliche odder unvolkomene quint/ wird gemacht von ii. Tonis und ii. Semitoniis/ und steigt aus dem mi ins fa/durch die 5. und widderumb [...].¹⁰

Agricola erwähnt neben Tritonus und verminderter Quinte noch die verminderte Oktave als verbotenes Intervall, und bringt unter anderem folgendes Beispiel:¹¹

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The score contains several measures of music. Yellow rectangular highlights are placed over specific intervals in the upper staves, likely corresponding to the intervals mentioned in the text: Tritonus, Semidieapente, and verminderte Oktave.

Beispiel 7: Notenbeispiel bei Agricola 1533, Übertragung des Verfassers

¹⁰ Agricola 1533, D[i.].

¹¹ Ebd.

Schließlich verteidigt er seine Beispiele ›verbotener‹ Praktiken: »Wiewol diese iii. letzten intervalla verbote sind und ubel lauten/haben wir doch von eim iglichen ein exepel gesetzt/darumb das sie unterweile (wie wol mit unterscheid der pau-sen) im Figural erfunden werden.«¹² Agricolas Hinweis auf die Pause, durch welche getrennt die »verbotenen Intervallis« dennoch gebräuchlich sein könnten, ist bemerkenswert und steht gewissermaßen im Einklang zu der Art und Weise, wie sie in der Hexachordsolmisation versteckt werden. So sind diese Intervalle im diatonischen System wie auch in der Musiksprache, auf die sich Agricola bezieht, enthalten, aber eben versteckt – sei es durch Pausen in der Musik oder durch Mutation in der Hexachordsolmisation.

Die Emanzipation der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, wie sie sich schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts abzeichnet, korreliert wohl nicht zufällig mit den lauter werdenden Rufen nach einer siebten Solmisations-silbe.¹³ Die Charakteristika der Musiksprache des sich im Laufe des 17. Jahrhunderts herauskristallisierenden Generalbasszeitalters und darüber hinaus, die oft mit dem Begriff der »Dur-Moll-Tonalität« subsumiert werden, lassen sich mit kaum einem Aspekt besser definieren, als dem der Leittönigkeit. Diese wiederum lässt sich durch die implizite oder explizite Klanglichkeit der ›dominantischen‹ Strebewirkung einer sich auflösen wollenden verminderten Quinte oder übermäßigen Quarte definieren. So spiegelt der Wunsch nach der Einführung der siebten Silbe nicht nur einen Moment des Überganges von ›Modalität‹ zu ›Dur-Moll-Tonalität‹ wider, sondern kann auch als konstituierendes Element dieses Überganges verstanden werden.

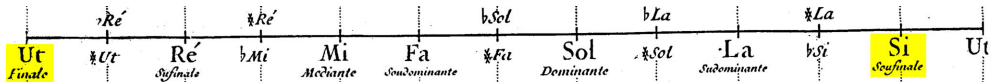
In Jean-François Dandrieus 1718 erschienenem Traktat *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, das als einflussreiche Formulierung der Oktavregel und der mit ihr einhergehenden Dur-Moll-Tonalität angesehen werden kann, wird die siebte Stufe der Dur-Tonleiter, hier (wohl eher im Sinne einer absoluten Solmisation) als *si* bezeichnet, in Verbindung mit dem dominantischen Quintsextakkord der aufsteigenden Oktavregel präsentiert.¹⁴ Der Akkord wird, wie für französische Generalbassstrakate der Zeit typisch, als »l'accord de la Fausse Quinte« bezeichnet, wo-

12 Ebd., D ii.

13 Vgl. beispielsweise die Auflösung einer Sekunde in eine (quasi konsonant empfundene) verminderte Quinte in Artusis *L'arte del contraponto* von 1598, zitiert in Menke 2015, 234. Als stichprobenhaftes Beispiel für die beiläufige, also nicht bewusst die Konvention brechende Verwendung einer verminderte Quinte in der Melodik kann Takt 4 in Giulio Caccinis *Dolcissimo sospiro* aus der Sammlung *Le nuove musiche* dienen. Caccini 1602, 4.

14 Dandrieu 1718, 5; [12].

durch die gegenseitige Assoziationskette von siebter Skalenstufe, verminderter Quinte und dominantischem Akkord besonders herausgehoben wird.



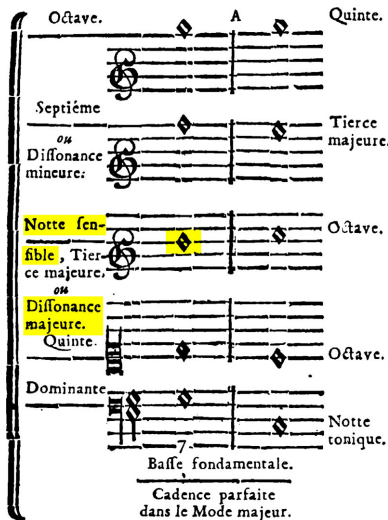
Beispiel 8: Skalenstufenbezeichnungen bei Dandrieu 1718



Cet accord est composé de la Fausse Quinte, de la Sixte et de la Tierce. On le fait comunément sur la sietième note du Ton, que l'on nome— Soufinale, quand cete note remonte à la Finale. On marque l'accord de la Fausse Quinte de l'une de ces deux manieres & 15.

Beispiel 9: »l'accord de la Fausse Quinte« bei Dandrieu 1718

Jean Philippe Rameau verwendet in seinem 1722 erschienenen *Traité* die auch heute im Französischen gebräuchliche Bezeichnung »sensible« gemeinsam mit dem später nicht mehr verwendeten Begriff »dissonance majeure«:¹⁵



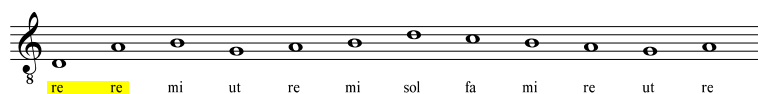
Beispiel 10: Stufenbezeichnungen bei Rameau 1722

15 Rameau 1722, 57.

Hier wird der Ton im Kontext eines Dominantseptakkordes präsentiert, wobei die einzelnen Töne des Akkordes mit ihren Intervallen zu der *Basse fondamentale*, versehen mit den zusätzlichen Bezeichnungen »Dissonance mineure« für die Septime und eben »Notte sensible« und »Dissonance majeure« für die Terz, bezeichnet werden. So stellt auch Rameau den Auflösungsdrang des siebten Skalentones in Verbindung mit der ihr impliziten verminderten Quinte in den Vordergrund.

4. Zur heutigen Praxis

Heutigen Musizierenden, die nicht mit Solmisation aufgewachsen sind, stellt sich häufig die Frage nach Sinn und Zweck der Solmisation, insbesondere, wenn man die grundlegenden Funktionen der Solmisation (Memorierungs- und Blattsinghilfe) bereits mit anderen Methoden erfolgreich bewältigen kann. Gleichzeitig erhoffen sich viele Musikerinnen und Musiker, die an einer historisch informierten Aufführungspraxis interessiert sind, durch die Anwendung der historischen Hexachordsolmisation der Musiksprache u.a. des 16. Jahrhunderts näher zu kommen. Vor diesem Hintergrund kann die Tatsache, dass Agricola (und andere) die Solmisationssilben mit Klangcharakteren assoziiert haben, in Verbindung mit der hier dargelegten Vermutung, dass die Klangcharaktere von den ›hörbaren‹ Positionen der im diatonischen Raum verorteten Einzeltöne herrühren, einen interessanten Blickwinkel auf die Wechselwirkung zwischen Wandlungen der Musiksprache und ihren pädagogischen Mitteln bieten.¹⁶ So ist beispielsweise der Anfang des Hymnus »Ave maris stella« mit der Hexachordsolmisation nur zu singen, wenn man schon nach dem ersten Ton den Hexachord wechselt (mutiert):¹⁷



Beispiel 11: Beginn des Hymnus »Ave Maris Stella« mit Hexachordsolmisation

Mit einer siebensilbigen Solmisationsmethode kann diese ›lästige‹ Mutation vermieden werden. Doch spürt man beim Solmisieren auch den Klangcharakteren

¹⁶ Neben Agricola charakterisiert beispielsweise auch Hermann Finck *ut* und *fa* als »mollem«, *re* und *sol* als »mediocrem« und *mi* und *la* als »durum«. Finck 1556, [Bi].

¹⁷ Benedictines of Solesmes 1952, 1259 (*Liber Usualis*, Übertragung des Verfassers).

nach, so ist die Solmisation des dritten Tones der Melodie mit einer siebten Silbe – beispielsweise *ti*, wie die siebte Silbe in der heute vielerorts gebräuchlichen siebensilbigen relativen Solmisationsmethode nach Curwen bezeichnet wird – womöglich in einer gewissen Weise verfälschend, da sie diesem Ton nun den impliziten Klangcharakter der verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte unterstellt. Mutiert man hingegen, so solmisiert man diesen Ton nun mit *mi* und leugnet damit gewissermaßen die Verbindung dieses Tones zu demjenigen Ton, zu dem er im Verhältnis einer verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte stehen würde. Man könnte geneigt sein, zu argumentieren, dass dieses Leugnen der Musik entspricht, da ja der betreffende Ton *f* in dieser Phrase nicht vorkommt. Umgekehrt wäre es wohl ebenso verfälschend, den Ton der siebten Silbe in einer Passage, die offensichtlich die Harmonie des »accord de la Fausse Quinte« umspielt, quasi *mutierend* mit *mi* zu solmisieren, etwa bei folgendem Mozart-Ausschnitt:



Beispiel 12: Beginn der Arie *Bei Männern* »welche Liebe fühlen« aus W.A. Mozart: *Die Zauberflöte* mit Hexachordsolmisation

Hier empfindet man der Klang der zwei verschiedenen mit *mi* solmisierten Töne wohl als derart unterschiedlich, dass die klangliche Notwendigkeit einer eigenen siebten Silbe deutlich wird.

Die Assoziation von Tonleiterstufen und Klangcharakteren ist eine Angelegenheit, der man eine subjektive Komponente kaum absprechen kann. So scheint es trotz mehrerer ähnlicher Quellen fraglich, ob Agricolas teilweise recht präskriptiv anmutende Zuordnung von Silbenpaaren und Klangcharakteren universell und in jedwedem musikalischen Kontext gelten sollte. Auch sind heutige Hörende, die Tonstufen mühelos an ihrem Klangcharakter erkennen, keineswegs einer Meinung, wie sie diese Charaktere genau definieren würden. Dennoch scheint eine Verbindung zwischen Tonleiterstufe, Position im diatonischen Raum und Klangcharakter zu bestehen, mit deren Beschäftigung lohnende ästhetische wie kompositionsgeschichtliche Erkenntnisse zu gewinnen sind.

Literatur

- Agricola, Martin (1533), *Musica choralis Deutsch*, Wittenberg: Rhau.
- Anonymus [Nivers?] (1666), *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique. Par une Maistre celebre de Paris*, Paris: R. Ballard.
- Benedictines of Solesmes (Hg.) (1952), *The Liber Usualis*, Tournai: Desclee.
- Caccini, Giulio (1602), *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris: Foucaut.
- Finck, Hermann (1556), *Musica Pratica*, Wittenberg: Georg Rhau.
- Gibelius, Otto (1659), *Kurtzer / jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus*, Bremen: Jacob Köhler.
- Hösl, Hans-Wilhelm (1999), *Liedersammlung für den Tonsatzunterricht*, Leipzig: Pfefferkorn.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: C. Ballard.
- Richter, Bernhard Friedrich (Hg.) (1966), *Johann Sebastian Bach (1685-1750) 389 Choralgesänge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Smith, Anne (2011), *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.

© 2020 David Erzberger (d.erkberger@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg

Erzberger, David (2020), »Der Klang der siebten Silbe«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 469–480. <https://doi.org/10.31751/p.23>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020