

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.

Roberta Vidic

Fantasie(n) und ihre Grenzen

Chromatik an der Pedalarharfe zwischen Satztechnik und Instrumentenbau bis zur Zeit von Berlioz¹

ABSTRACT: Die Pedalarharfe ist ein vergleichsweise junges Instrument. Vom Anfang des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts fiel ihre bau- und spieltechnische Entwicklung nicht nur zeitlich, sondern oft auch räumlich mit der Geschichte des Cembalos und des Klaviers zusammen. Das neue Instrument war zunächst vor allem in Paris und dann in London erfolgreich. Dieser Beitrag will die Diskussion um einen weniger untersuchten Repertoireausschnitt der Harfen-, Klavier- und Geigenliteratur von den 1780er Jahren bis zur Zeit von Berlioz anregen, sowie bekannte Stilmittel unter einem neuen Blickwinkel zeigen.

The pedal harp is a relatively young instrument. From the beginning of the eighteenth century to the beginning of the nineteenth century, its technical and musical development coincided not only temporally but often also spatially with the history of the harpsichord and the piano. The new instrument was originally most successful in Paris and then in London. This article is intended to stimulate a discussion on the less-studied repertory for harp, piano and violin from the 1780s until the time of Berlioz, as well as to offer a new perspective on better-known stylistic elements.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis; enharmonicism; Enharmonik; Fantasie; fantasy; historical pedal harps; historische Pedalarharfen; performance practice; Teufelsmühle

In der Einleitung zu seiner Instrumentationslehre skizziert Hector Berlioz die Entwicklung der drei »musikalischen Großmächte« Harmonie, Melodie und Modulation. Diese sollten schlicht eine gute Wirkung erzielen, um als gut beurteilt zu werden. Hingegen dient die Verwendung der verschiedenen »Klangelemente« bzw. Instrumentengruppen nicht nur der Färbung jener drei Hauptbestandteile,

1 Im Folgenden werden weniger bau- und spieltechnische Details im engeren Sinne behandelt, als vielmehr der Zusammenhang zwischen Instrumentenbau und Satztechnik analytisch hinterfragt. So führen stimmungstechnische Fragen ins weite Feld zwischen Harmonik und Aufführungspraxis, ohne den Anspruch zu erheben, auf noch offene Fragen im organologischen und aufführungspraktischen Bereich eine fertige Antwort zu geben.

sondern gerade unabhängig davon dem Hervorrufen von »Eindrücken sui generis«². Damit erlangt die Kunst der Instrumentation eine bis dahin unbekannte Autonomie.

Diese Autonomie trifft auf die Pedalharfe nur bedingt zu. Im 18. und angehenden 19. Jahrhundert, als sich das junge Harfeninstrument in voller Entwicklung befand, stellte Chromatik einen zentralen Bestandteil von Harmonie, Melodie und Modulation dar. Seit der Einführung der Pedalmechanik zielten dann zahlreiche relevante Neuerungen am Instrument darauf hin, die Chromatisierung des Harfensatzes am Vorbild der anderen, stimmungstechnisch freieren Instrumente voranzutreiben. Pedalharfen sind ebenso wie Tasteninstrumente an eine feste Stimmung gebunden. Während aber die verschiedenen Barockharfen sozusagen über schwarze bzw. doppelte Tasten in Form von zusätzlichen Saiten(reihen) verfügten, hängt deren Anzahl bei Pedalharfen in der Frühphase von der Anzahl der Pedale und später von der Gesamtzahl der Pedalstellungen ab.

Sébastien Erard hat mit zwei wichtigen Neuerungen den Grundstein zum Bau der modernen Pedalharfe gelegt: erstens mit der Gabelmechanik (frz. *fourchettes*) für die Halbtonumstellung und zweitens mit der Doppelpedalmechanik.³ Nach Adelson u.a. war der Entschluss Erards, zugleich im Klavier- und Harfenbau tätig zu werden, recht ungewöhnlich, da Instrumentenbauer sich bis dahin generell auf verschiedene Instrumente aus ein und derselben Instrumentenfamilie spezialisierten. Möglicherweise geht die Entscheidung auf den Kontakt zu den Harfenentwicklern Jean-Henri Naderman und Jean-Baptiste (tschechisch: Jan Kr̩itel) Krumpholtz zurück.⁴

Das zahlreiche Repertoire für Pedalharfe und Klavier (oder Cembalo) bezeugt aber schon vor Erard eine räumliche Nähe und Parallelentwicklung beider Instrumentenfamilien. Neben den Klavier-Duos spielt noch das Harfenrepertoire

2 Vgl. Berlioz 1844, 1 f.

3 Zur Geschichte der technischen Weiterentwicklung der Pedalharfe durch Erard siehe Adelson u.a. 2015, 22–32. Diese jüngere Studie hat die Ereignisse ausgehend von den Instrumenten und Schriften im Pariser Gaveau-Erard-Pleyel-Archiv lückenlos rekonstruiert. Zum Thema sind außerdem (Online-)Artikel auf der Basis der Londoner Dokumentation vorhanden, die teils abweichende Ergebnisse in Bezug auf die Einführung der Doppelpedalmechanik präsentieren, aber leider den wissenschaftlichen Standards nicht genügen und deshalb hier nicht berücksichtigt werden. Für eine weitere historische Aufarbeitung wäre ein Vergleich der Pariser und Londoner Quellenbestände erstrebenswert.

4 Vgl. ebd., 27.

mit Violine eine nennenswerte Rolle. Vor allem die Werke von Ludwig Spohr für seine Frau Dorette (Dorothea Henriette) Scheidler, die bedeutendste Harfenvirtuosin des frühen 19. Jahrhunderts, stellen einen spiel- und satztechnischen Meilenstein des Repertoires für die Einfachpedalharfe dar. Berlioz hat sie womöglich nicht gekannt. Trotzdem kann er im Harfenkapitel seines *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) nicht umhin, die satztechnischen Möglichkeiten der Violine und der Harfe miteinander zu vergleichen, bevor er sein höchstes Lob für den Helden der neuen Doppelpedalharfe Erards, Elias Parish-Alvars, ausspricht.

1. Die Einfachpedalharfen bis zum Stil Louis XVI

Die Pedalharfe stellt eine Mechanisierung der Hakenharfe⁵ dar. Beim Hakensystem handelt es sich konkret um Haken, die in variabler Anzahl im Harfenhals verschraubt sind. Harfenist*innen können bei Bedarf mit der linken Hand einen Haken drehen und somit eine einzelne Saite um einen Halbton höher stimmen. Ein genauer Zeitpunkt für die Einführung dieses manuellen Umstellmechanismus lässt sich nicht mehr feststellen.

Um 1720 begann dann der Donauwörther Instrumentenbauer Jacob Hochbrucker, die Hakenharfe zu einer Pedalharfe⁶ fortzuentwickeln, indem er die Haken mit einem ersten, noch rudimentären Pedalsystem versah. Die Bezeichnung Einfachpedalharfe (*single action harp*) geht dabei erst auf das Jahr 1811 zurück, als Sébastien Erard sein erstes marktreifes Modell der Doppelpedalharfe (*double action*) auf den Markt brachte. Laut Madame de Genlis führte der deutsche Harfenist Gaiffre (Georg Adam Goepfert) die Pedalharfe ins Pariser Konzertleben ein. Genlis selbst leistete Pionierarbeit, indem sie nach eigenen Angaben zum ersten Mal Werke für Cembalo auf die Harfe übertrug. Die Harfe wurde bald zum bevorzugten Instrument der weiblichen Aristokratie und Paris zu einem Zentrum des Harfenbaus. Sowohl die Königin Marie-Antoinette, als auch die Herzogin de Guines

5 Für eine umfassende Beschreibung der Bauweise und Geschichte der Hakenharfe siehe Rosenzweig 1991.

6 Für die detaillierte Beschreibung einer Pedalharfe Jakob Hochbruckers siehe Wolf 2010. Wolf zufolge hat Hochbrucker das Pedalsystem zumindest perfektioniert und ein Modell gebaut, das bereits die wichtigsten Merkmale der späteren Harfe im Stil von Louis XVI erkennen lässt (Wolf 2009).

spielten die modische Pedalharfe. Für Letztere komponierte Mozart 1778 das Doppelkonzert KV 299 für Flöte und Harfe.⁷

Pedalharfen im Stil Louis XVI⁸ sind an dem typischen Säulenkopf in Form einer Ziervolute zu erkennen und wurden ungefähr zwischen 1760 und 1800 in Paris gebaut. Bei diesen Modellen handelt es sich um Einfachpedalharfen, da die sieben Pedale nur über eine einzige Bewegungsmöglichkeit verfügen und daher der Ton der jeweiligen Saite nur um einen Halbton erhöht werden kann.⁹ Diese Instrumente sind oft in Es-Dur gestimmt: Die sieben Pedale ergeben in der oberen Stellung Es-Dur, in der unteren Stellung E-Dur. Mit beispielsweise dem schlichten *Preludé [sic!] pour employer successivement toutes les pédales* aus Krumpholtz' *Principes pour la harpe* (1800)¹⁰ kann der Harfenanfänger die Pedalbewegungen üben, um sämtliche Durtonarten quintaufwärts und -abwärts zu erreichen. Für Modulationen über zwei oder mehrere Quinten ist bereits mehr Geschick erforderlich.

Die Melodie rückt in den Vordergrund

Berlioz stellt dem Missbrauch hochkomplexer Akkorde im »style harmonique« die darauffolgende »réaction melodique« gegenüber. Manche »fanatische Melodisten« hätten sogar die Musik auf ein zweistimmiges Gerüst – bestehend einzig aus Melodie und Bass – reduziert und den Zuhörenden die Ergänzung der fehlenden Akkordtöne überlassen.¹¹ Der Diskurs kann näherungsweise auf die Geschichte der Harfe übertragen werden. Aus dieser Sicht würde die Barockharfe als Generalbassinstrument eher für den »style harmonique« und die Pedalharfe der Klassik und Frühromantik mit den typischen Gattungen der Salonmusik eher als das Instrument der »réaction melodique« stehen.

7 Zur Geschichte und Bezeichnung der Einfachpedalharfen im 18. Jahrhundert siehe Adelson u.a. 2015, 23 f.

8 Für eine kompakte Beschreibung der Bauweise und Geschichte der Harfe im Stil von Louis XVI siehe Wolf 2009.

9 Zusätzliche Pedale waren gegebenenfalls vorhanden, dienten aber zu besonderen Klangeffekten und nicht zur Veränderung der Tonhöhe. Daher übersteigt deren Behandlung bereits den Rahmen dieses Aufsatzes.

10 Krumpholtz/Plane 1800, 59.

11 Vgl. Berlioz 1844, 1.

Die Romanze

Madame de Genlis berichtet noch 1807 über die ersten Harfenisten im Pariser Musikleben:

Gaiffre l'ainé fut à Paris pendant plusieurs années le seul joueur de Harpe; il étoit bon mécanicien et grand musicien, mais il jouoit mal de la Harpe ou pour mieux dire il n'en jouoit pas, il préludoit en formant des accords d'une excellente harmonie, mais sans *passages brillants* et sans *exécution*. Ses premiers écoliers furent messieurs de Beaumarchais et de Monville qui ne jouèrent point de pièces et qui se bornèrent à accompagner des romances.¹²

Das ursprüngliche Repertoire ging prinzipiell aus Préludes, Variationen und einer improvisatorischen Begleitpraxis der Romanzen hervor. Dementsprechend ging der Satz meist nicht über die Ausfigurierung von Akkorden hinaus, wobei Parallelführung und Verdopplung der Oberstimmen oft elementare Stimmführungsregeln außer Kraft setzten.¹³ Mit dem Entstehen eines auskomponierten Repertoires geht die Aufnahme der Romanze in anspruchsvolle Gattungen wie Sonate oder Konzert, sowie die Integration von Melodie und Begleitfiguren in einen regulären Satz einher.

Das Beispiel aus Krumpholtz' Symphonie (concertante) G-Dur Op. 11 zeigt ein für die Harfe im Stil von Louis XVI charakteristisches Satzbild. Dieses besteht aus einer gesanglichen Oberstimme, hier abschnittsweise oktaviert, dazu in der linken Hand ein Alberti-Bass, eine dünne Akkordbegleitung, Tonrepetitionen oder eine parallelgeführte Bewegung der Gegenstimme. Der zweite Satz aus dieser 1784 komponierten Symphonie ist eine Romanze und folgt dem konventionellen ABACA-Schema, wobei der C-Teil in Moll nicht wirklich im Kontrast zu den Formteilen in Dur steht.



Beispiel 1: Jean-Baptiste Krumpholtz, Symphonie G-Dur Op. 11 Nr. 2 (1784), II. Romance, Harfenstimme, [Majeur], Incipit; Mineur, Incipit

12 Genlis 1807, 2. Hervorhebung d. Verf. Zur Datierung dieser zweiten Ausgabe siehe Adelson / Letzter 2008, 131.

13 Ein typisches Beispiel hierfür bietet noch 1779 die Harfenmethode von Corbelin (1779, 29).

Zum Vergleich: In das Frühjahr 1785 fällt die Fertigstellung und Uraufführung von Mozarts Klavierkonzert KV 466. Dem zweiten Satz, ebenfalls eine Romanze, liegt ein intern erweitertes Schema ABACA zugrunde. Vor allem ist aber eine erhebliche Steigerung im C-Teil zu bemerken. Die Mittel zu dieser Steigerung lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: erstens in Bezug auf die Figuration, mit einer schnellen triolischen Bewegung; zweitens im Sinne des Virtuospieles, u.a. mit einem Überkreuzen von linkem und rechtem Arm; schließlich auf einer subtileren Ebene, nämlich der ›musikalischen Betrügereyen‹¹⁴. Dazu gehören sowohl der Trugschluss (die getäuschte Erwartung), als auch der unvermittelte Wechsel in eine terzverwandte Tonart (der Schock-Effekt). Der Höhepunkt, wenn man so will, wird ausgerechnet im Rahmen eines auskomponierten Rallentando erreicht, wenn die vorgetäuschte Kadenz nach g-Moll in das Vorfeld zur regelrechten Reprise in B-Dur umgeleitet wird.

Die ›appogiatures alterées‹

Ursprünglich war meine Absicht, Johann Nepomuk Hummels Bearbeitung von 1827 in Hinblick auf die sprudelnde Ornamentik des brillanten Stils zu betrachten. Es sind aber vielmehr kleinere Ornamente wie die von Berlioz so genannten ›appogiatures alterées‹, die auf halbem Wege zwischen Harmonie und Melodie stehen und das klassische Klangbild direkt vermitteln. Die Stilmittel Mozarts und seiner Zeit wurden von der folgenden Generation auch durch die Bearbeitung seiner Werke rezipiert. In dieser Hinsicht erscheint eine Stelle aus Hummels Bearbeitung (Beispiel 2 oben) gerade stilbezeichnend: Im Vortakt zur ersten Reprise des A-Teils prallt die Dominantseptime *es* mit der in die Melodie integrierten ›appogiature alterée‹ *e* zusammen. In einem vergleichbaren Fall (Beispiel 2 unten) entscheidet sich Berlioz bemerkenswerterweise für die Melodie bzw. für das Ornament: Da ein solches Verfahren auf der Einfachpedalharfe unmöglich wäre, empfiehlt er das Weglassen der Septime *f*¹ in der linken Hand und spricht dabei gar von einer Verstümmelung des Akkordes.¹⁵

14 Eine ausführliche Definition des historischen Begriffs gibt Danuta Mirka (2005, 293 f.).

15 »Dans l'exemple précédent il vaut mieux mutiler l'accord de la main gauche et retrancher le Fa naturel.« (Berlioz 1844, 77)

Beispiel 2: W.A. Mozart/Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert d-Moll KV 466, Bearbeitung für Klavier solo (1785/1827), II. Romanza, Vortakt zur ersten Reprise (A') (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Mozart hebt auch oft einzelne Töne einer Dreiklangsbrechung durch Halbtonschritte hervor. Das ist der Fall im C-Teil der Romanze, aber auch beispielsweise im Terzett »Seid uns zum zweiten Mal willkommen« aus seiner *Zauberflöte*. Ein Potpourri über Themen aus der Zauberflöte bildet 1811 den zweiten und letzten Satz der Sonate op. 114 für Violine und Harfe von Ludwig Spohr. Spohr hat das Terzett in sein Zauberflöten-Potpourri vergleichsweise originalgetreu aufgenommen. Die chromatischen Vorschläge werden dort mit einer einzigen Ausnahme nur von der Geige übernommen.

Beispiel 3: W.A. Mozart/Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert d-Moll KV 466, Bearbeitung für Klavier solo (1785/1827), II. Romanza, 1. Takt des C-Teils (oben); Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 23 f. (unten)

Chromatische Vorschläge scheinen hingegen für beide Instrumente kein Problem darzustellen, wenn mindestens ein weiterer Ton dazwischenliegt. Diese Meinung vertritt Berlioz nachdrücklich in seiner Instrumentationslehre. Damit räumt er

zusätzliche Zeit für den Pedalwechsel ein, die in der historischen Spielpraxis nicht unbedingt nötig ist.¹⁶

12 (Allegretto) 13

Allp.

Possible.

Moderato.

Meilleur.

Beispiel 4: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 12 f. (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844) 76, zwei Beispiele (unten)

2. Die Einfachpedalharfen im Empirestil

Die Pariser Harfenbauer experimentierten im 18. Jahrhundert mit verschiedenen Umstellmechanismen, darunter (1) das fortentwickelte Hakensystem (frz. *crochets*), verwendet von Naderman, Louvet, Holtzman, (2) das Krückensystem (*béquilles*), verwendet von Georges und Jacques-George Cousineau und (3) das Gabelsystem (*fourchettes*), entwickelt seit ca. 1786 von Sébastien Erard, aber erst 1794 in London als Patent gemeldet.¹⁷ Die jüngeren Instrumente der Jahrhundertwende waren nicht nur an dem klassizistischen Kapitell zu erkennen, sie mussten vor allem zunehmender Saitenspannung standhalten. 1806–1807 erwarben die Spohrs ein Instrument von Jean-Henri Naderman mit wahrscheinlich 41

16 Ein Unterschied zur modernen Praxis besteht tendenziell darin, dass die Pedale für die Vorzeichen der jeweiligen Tonart fest einzusetzen und die Pedale für Akzidenzien nur kurz zu senken sind. Deshalb werden oft Bes für feste Vorzeichen und Kreuze für akzidentielle Veränderungen bevorzugt. Für eine ausführliche Behandlung der historischen Pedalpraxis sei auf die Literatur verwiesen.

17 Mehr zu den drei Systemen des Umstellmechanismus bei Adelson et al. 2015, 24–26.

Saiten und einem Umfang von F_1 bis d^4 .¹⁸ Berlioz gibt diesen Umfang in dem Beispiel für die Harfe in Es wieder.¹⁹

Chromatische Tonfolgen

Auch für die fortentwickelte Einfachpedalharfe stellt eine chromatische Tonleiter eine nahezu unüberwindbare Hürde dar. In Spohrs Zauberflöten-Potpourri findet sie sich dennoch, im schnellen Tempo jedoch nur in der Geigenstimme. Berlioz erklärt die Schwierigkeit auf der Harfe dieses seinerzeit beliebten Stilmittels sogar graphisch, indem er unter seinem Notenbeispiel sämtliche Pedalangaben akribisch notiert. In allen Fällen handelt es sich um temporäre Pedalsenkungen. Im Falle der zweifach auf der Harfe vertretenen Töne *dis/es* und *gis/as* bevorzugt Berlioz aus selbsterklärenden Gründen die Stammtöne *es* und *as*.

The image shows two staves of music. The top staff is for Violin (VI.) and is marked '(Allegretto)'. It begins at measure 68 with a chromatic scale. The bottom staff is for Harp (Hf.) and is marked 'All.'. It features a chromatic scale with ten 'Ped.' markings below the staff, indicating temporary pedal changes.

Beispiel 5: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 68, (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Im nächsten Beispiel aus dem Potpourri kommen die Seufzer, die chromatische Synkopenkette (durch die Trennung zwischen Vorbereitung und Dissonanz der Artikulation in kürzeren Werten) sowie die Originaltonart c-Moll des »Duetts der zwei geharnischten Männer« der Harfe nur entgegen. Die chromatische Unterteilung der Synkopenkette wird stets durch eine Senkung und sukzessive Anhebung der jeweiligen Pedale erzielt. Im Vergleich zu Berlioz fehlt hier die Doppelpedallstellung *c-cis*. Dies ist allerdings für eine genauere Bestimmung der Harfengrundstimmung unerheblich.

18 Mehr zu den Harfen im Besitz von Dorette Spohr bei Cleary 2016, 152–159. Die Autorin bedankt sich bei Maria Christina Cleary für die Bereitstellung ihrer noch unveröffentlichten Dissertation.

19 Berlioz 1844, 75.

Bearbeitung für Violine und Harfe:
(Poco Adagio)

179 180 181 182 183

Originaler Streichersatz:
(Adagio)

Viol

Bassi

étouffés

Beispiel 6: W.A. Mozart, *Zauberflöte*, II. Akt, »Duett der zwei geharnischten Männer«, Streichersatz (unten); Bearbeitung von Ludwig Spohr in der Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 179–183 (oben)

Entscheidend ist hingegen die effektive Verwendung des D-Pedals: Welche Stimmung beider Pedalstellungen ist von dem Notentext abzulesen, *d-dis* oder *des-d*? Die Antwort lässt sich möglicherweise aus dem nächsten Beispiel 7 erschließen.

Chromatische Annäherung und stimmungstechnische Fragen

Berlioz hält Halbtöne in kurzem Abstand auf der Harfe pauschal für nahezu unmöglich, besonders im schnellen Tempo.²⁰ Ein Gegenbeispiel bietet diese Stelle aus dem Zauberflöten-Potpourri: Die Tempobezeichnung ist zwar *Andante*, aber die Pedale sollten theoretisch der modernen Praxis entsprechend im Sechzehntel-Abstand gewechselt werden. Ohne auf die zwei- oder dreifache simultane Pedalbetätigung bei Spohr²¹ näher einzugehen, stellt sich in Takt 140 zunächst die Frage, warum die ersten zwei vollverminderten Septakkorde unterschiedlich notiert sind.

²⁰ Vgl. ebd., 76.

²¹ Für grundsätzliche Anmerkungen zur Anwendung mehrfacher Pedalbetätigung bei Spohr siehe Cleary 2016, 147 f.

The image shows a musical score for two instruments: Harfe (Hf.) and Horn (Hf.). The top staff, for the Harfe, is marked 'Andante' and begins at measure 140. It features a series of chords with chromatic alterations, including a prominent use of the flat sign (b) in the lower register. The bottom staff, for the Horn, is marked 'Allo.' and begins at measure 141. It shows a melodic line with chromatic movement, including a flat sign (b) in the lower register. The overall style is characteristic of 19th-century chamber music.

Beispiel 7: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 140 f. (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Im musiktheoretischen Diskurs wird zwischen ›enharmonischer Verwechslung‹ und ›enharmonischer Umdeutung‹ unterschieden. Erstere beruht auf einem Umschlag der Notation vom #- in den *b*-Bereich oder umgekehrt. Letztere bewirkt mit der Umdeutung einzelner Akkordtöne auch eine Änderung des harmonischen Zusammenhangs. Darüber hinaus sind im 18. und 19. Jahrhundert insbesondere für verminderte Septakkorde Notationsweisen festzustellen, die nicht mit dem akkordisch-funktionalen Gehalt übereinstimmen, sondern die Stimmführung unterstreichen.

Bei der Harfenliteratur kommt eine weitere Komponente hinzu. Wenn bestimmte Töne nicht im Tonvorrat der Harfe enthalten sind, oder der Finger- und Pedalsatz erleichtert werden soll, werden ersatzweise enharmonische Synonyme verwendet. In der (gleichschwebend gestimmten) Klaviatur sind dann grundsätzlich drei verschiedene vollverminderte Septakkorde enthalten, die praktisch nach Belieben gelesen werden können. Im Tonvorrat der Pedalarfen sind hingegen die drei vollverminderten Septakkorde u.U. ein- bis vierfach vertreten und an feste Saiten bzw. Pedalstellungen gebunden.

Am einfachsten ist, den Unterschied ungeachtet von stimmungstechnischen Fragen für die Einfach- und Doppelpedalarfe parallel zu veranschaulichen. An der Einfachpedalarfe sind nur zwei Töne in zwei Lesarten vorhanden, in Es-Stimmung *dis-es* und *gis-as*. Zwei vollverminderte Septakkorde sind zweifach, einer lediglich einmal vertreten, sodass insgesamt fünf Akkordformen im Tonvorrat enthalten sind: Einfachpedalarfe in Es: (1) *cis-e-g-b*; (2) *dis-fis-a-c*, *fis-a-c-es*; (2) *gis-h-d-f*, *h-d-f-as*.

An der Doppelpedalarfe scheiden hingegen erst die Akkordformen mit der Doppelpedalarstellung aus. Da jedes Pedal nun drei Stellungen hat, umfasst eine Oktave an der Harfe insgesamt einundzwanzig Töne. Das heißt, die Oktave enthält sozusagen zwei Lesarten für jede schwarze Taste der gleichschwebenden Klaviatur, sowie auch für die folgenden weißen Tasten: *h/ces*, *his/c*, *e/fes*, *eis/f*. Für

jeden Vollverminderten sind vier Lesarten möglich für insgesamt zwölf Akkordformen im Tonvorrat: Doppelpedalharfe/Ces: (4) *ais-cis-e-g... g-b-des-fes*; (4) *his-dis-fis-a... a-c-es-ges*; (4) *eis-gis-h-d... d-f-as-ces*.

In Takt 140 wirkt die Verbindung zwischen dem vierten und fünften sowie dem sechsten und siebten Akkord auf den ersten Blick satztechnisch äquivalent, da beide Ausgangsakkorde den gleichen Zielakkord haben. Der Grund für die abweichende Notation *des-cis* lässt also auf keine funktionale Differenzierung der verminderten Septakkorde seitens des Komponisten schließen. Da die damaligen Aufführenden beide Töne in der Regel als *cis* gelesen hätten, bleibt das Rätsel um diese Notationsfrage bestehen.

Hubert Moßburger behandelt in einem Aufsatz über Harmonik und Aufführungspraxis mehrere Möglichkeiten der Anwendung von Enharmonik im 18. und 19. Jahrhundert.²² Ein »unisonierender Dualismus« im Sinne E.T.A. Hoffmanns liegt in unserem Fall nicht vor, denn es handelt sich hierbei nicht um einen Akkord, »der in sich zwei entgegengesetzte harmonische Bedeutungen vereint«²³. Deshalb muss man im Bereich der von Moßburger so genannten »akustischen Harmonik« weitersuchen und ein dem »enharmonischen Intonations-Trugschluss« vergleichbares Phänomen heranziehen.

Die Geiger hätten demnach beispielsweise seit dem 19. Jahrhundert bei einer Umdeutungsmodulation die Dominantseptime zum Leitton eines übermäßigen Quintsextakkordes angehoben. Moßburger fügt hinzu: »Und vielleicht könnte man auch soweit gehen, die leittönig-dynamischen Annäherungen an das Ziel umzukehren und die enharmonische Verwandlung in die entgegengesetzte Richtung des Auflösungsziels intonieren, was gleichsam einen »enharmonischen Intonations-Trugschluss« zur Folge hätte.«²⁴ Des Weiteren beschreibt er am Beispiel von Rameaus *L'Enharmonique*, wie enharmonische Unterschiede im 18. Jahrhundert durch Agogik und Dynamik akustisch realisiert wurden, selbst wenn bei Tasteninstrumenten die Intonation als aufführungspraktisches Mittel wegfällt. Interessanterweise betrifft der enharmonische Querstand zwischen *cis* und *des* bei Rameau ausgerechnet die unterschiedliche Wahrnehmung zweier vermindelter Septakkorde *cis-e-g-b* und *e-g-b-des*.

22 Moßburger 2009, 206–210.

23 Ebd., 206.

24 Ebd., 209.

Eine praktische Interpretation der Harfennotation bei Spohr in Takt 140 könnte daher auf eine gleichsam aufführungspraktische und satztechnische Differenzierung von *des* und *cis* hindeuten. Im Falle einer Grundstimmung der Einfachpedalharfe in Es dürfte der Effekt aufgrund des sechzehntelweisen Harmoniewechsels allerdings schwer zu hören sein. Die Aufführenden sollten dabei allein mittels Agogik oder Dynamik ein zweimaliges *cis* akustisch differenzieren. Dorette Spohr soll tatsächlich die Harfenfassung des Potpourri mit einer Grundstimmung in Es und die 1820 veröffentlichte Bearbeitung für Klavier in D-Dur gespielt haben.²⁵ Deshalb ist schlichtweg eine Nachlässigkeit des Komponisten naheliegend.

Eine klangliche Differenzierung von *cis* und *des* zum Zweck einer steigenden chromatischen Annäherung an *d* würde eine Grundstimmung der Einfachpedalharfe in As²⁶ für den Potpourri-Satz voraussetzen. Es würde sich dann die Frage stellen, ob die unterschiedliche Wahrnehmung auf eine nicht gleichschwebende Stimmung²⁷ oder allein auf eine unterschiedliche Klangfarbe von oberen und unteren Pedalstellungen zurückzuführen wäre. Analysen (evtl. älteren) Repertoires für Einfachpedalharfe sollten klären, ob das stimmungstechnische Potenzial der Doppelchromatik tatsächlich ein Echo in der Praxis fand oder nicht.

Weitere stimmungstechnische Fragen

In Spohrs Sonate op. 114 ist die Harfenstimme einen Halbton höher notiert und die Einfachpedalharfe dementsprechend einen Halbton tiefer als die Geige gestimmt. Diese Stimmungspraxis war bereits im 18. Jahrhundert verbreitet²⁸, aber Berlioz hat sie offenbar nicht oder nicht mehr rezipiert.²⁹ In seinen Notenbeispielen

25 Cleary 2016, 190.

26 Cleary lässt unter Berücksichtigung des Tonvorrats von op. 114 die Wahl zwischen Es und As offen, obwohl sie für die Berechnung des Pedalsatzes eine Grundstimmung in As vorzieht (ebd., 190). Diese ermöglicht die Anwendung zweifacher Pedalbetätigung auf beiden Seiten der Harfe (ebd., 163).

27 Beat Wolf hat aufgrund von eigenen Abmessungen folgende Temperaturen bei Einfachpedalharfen festgestellt: 1/6-Komma, 1/8-Komma und gleichschwebend. Chronologie spiele dabei keine entscheidende Rolle (Wolf 2009).

28 Mehr zur Harfe als transponierendes Instrument bei Cleary 2016, 86.

29 Ob Berlioz seine Kenntnisse hauptsächlich von Erard und Parish-Alvars bezog, soll hier offenbleiben.

len, in denen er – wie in Spohrs unterem Beispiel aus dem Potpourri – eine defizitiäre Nachahmung einer Geigenstimme durch die Harfe bevorzugt, sind beide Instrumente gleich gestimmt.

Ainsi, au lieu de donner à la harpe le chant suivant, tel que viennent de l'exécuter les violons.

All.to

L'auteur a dû l'écrire de la manière suivante:

All.to

(Allegretto)

Beispiel 8: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 77, Beispiel (oben); Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 58 (Hf.) und 60 (Vl.) (unten)

Berlioz ist ebenso die schon erwähnte Praxis entgangen, das Einfachpedalinstrument in einer anderen Grundtonart zu stimmen. Er geht stattdessen prinzipiell von einer Stimmung in Es aus, in der Annahme, dass weiter entfernte Tonarten ab dem vierten b-Vorzeichen ausschließlich mit enharmonischen Synonymen umsetzbar seien. John-Baptist Mayer schreibt hingegen 1814 für sein Prélude in As eine Stimmung in As vor.

(U \sharp)

Sur la même corde.

Sautez le re.

The String D must be Tuned a Semitone lower in unison with C sharp.

Prelude in A Flat Major.

Beispiel 9: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 75, Beispiel (oben); John-Baptist Mayer, *Instructions* (1814), Prelude in As, Incipit, 24 (unten)

Bis in die Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts hinein dienten Modulationsübungen als Vorstufe zum Präludieren. Die 1840 unter dem Titel *The Harmonic Circle* veröffentlichten Übungen von Charles Nicholas Bochsa bleiben beispielsweise für die Modulationswege von und zu Durtonarten noch in dem Bereich zwischen A-

Dur und As-Dur. Obwohl Bochsa sich für die neuen Erard-Harfen starkmachte, hatte er hier offenbar noch eine Einfachpedalharfe in As im Hinterkopf.

Die zunehmend oft eingesetzte Chromatik und die Modulationen in noch fernere Tonarten des Orchesterrepertoires im Allgemeinen und insbesondere des Opernrepertoires ließen einen Einsatz der Einfachpedalharfe im Orchester kaum zu. Berlioz beschreibt akribisch, welche Akkorde auf einer Harfe in Es überhaupt nicht ausführbar sind: Es handelt sich hierbei um den großen Durseptakkord und den kleinen Septnonenakkord auf jeweils drei verschiedenen Stufen. Zu den problematischen Akkorden zählen zuerst die einfache, Doppel- und Tripeldominante der Haupttonart – folglich muss wahlweise auf die kleine None oder auf den Grundton verzichtet werden, dazu auf die Vierklänge der jeweils sechsten Mollstufe.



Beispiel 10: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 75, Beispiel mit Anmerkungen d. Verf.

Mit der Anwendung einer alternativen Grundstimmung wird das Problem lediglich verschoben.

›Teufelsmühlenvarianten‹

In der theoretischen Literatur werden Modelle wie die ›Teufelsmühle‹ erfasst, die auf Kombinationen von (Moll-)Quartsextakkorden mit vollverminderten und kleinen Durseptakkorden beruhen. Charakteristisch für die Zusammensetzung der ›Teufelsmühle‹ und der mit ihr verwandten Modelle sind dann insbesondere (1) der chromatische Bassgang, (2) die Gegenbewegung der Außenstimmen und (3) die Verwendung des Moll-Quartsextakkordes.³⁰ In der kompositorischen Praxis der ausnotierten Fantasie-Gattungen kommen allerdings sehr oft einfachere und freiere Verbindungen zum Einsatz, die im Folgenden unter dem Arbeitsbegriff ›Teufelsmühlenvarianten‹ subsumiert werden.

30 Mehr zur historisch-ästhetischen Kontextualisierung der Teufelsmühle bei Moßburger 2015, Bd. 2, 932–946. Für eine kompakte Behandlung der verwandten Modelle siehe Dittrich 2007.

In Spohrs fantastischem Stil

In Spohrs Fantasie c-Moll op. 35 (1807) für Harfe solo finden sich zwei taktfreie Allegri (quasi cadenza).

Takt	Tonart	Taktart und Tempo	Schema
1-16	c-Moll	C Adagio molto	A
17-39 39-52 52-60 60-79	c-Moll > Es Es-Dur Es-Dur > c	2/4 Allegretto	B
80...		Allegro (quasi cadenza)	C
81-97 103-113 113-128	c-Moll C-Dur c-Moll	2/4 Allegretto	A' B'
129...		Allegro (quasi cadenza)	C
130-137	c-Moll	C Adagio molto	A''
138-168	c-Moll	2/4 Allegretto	B''

Tabelle 1: Ludwig Spohr, Fantasie c-Moll für Harfe op. 35 (1807), Formübersicht

Die Allegri wirken angesichts des Tonartenplans als fantastische Einschübe und könnten theoretisch entfallen, denn die neue Tonart wird in beiden Fällen bereits im vorigen Formteil erreicht: einmal durch eine Modulation von Es-Dur nach c-Moll, sodass das Ziel Es-Dur der ersten Kadenz sogar als rückbezogen erscheint, und einmal durch die Vermollung von C-Dur. Während vor allem das Ziel c-Moll der zweiten Kadenz tonartlich redundant wirkt, gewinnen beide Passagen ihre formale Relevanz dadurch, dass sie die Eckpunkte einer Rondo-Gesamtform in der Fantasie unverkennbar markieren.

Die zwei taktfreien Allegri beruhen zunächst auf einer identischen Folge dreier vermindelter Septakkorde im Ganztonabstand. Diese wechseln sich mit drei Quartsextakkorden ebenfalls im Ganztonabstand ab, die jeweils stufenweise zu den parallelen Zieltonarten Es-Dur und c-Moll hinführen. Das Sequenzmodul basiert grundsätzlich auf den zwei doppeldominantischen Auflösungsmöglichkeiten des verminderten Septakkordes in die kadenzierenden Quartsextakkorde der

Paralleltonarten. Nicht der chromatische Bassgang der ersten Sequenz nach Es-Dur steht im Mittelpunkt, sondern die strenge Symmetrie beider Ausführungen. Nur im Vorfeld zur Kadenz nach c-Moll senkt Spohr den Basston von *a* nach *as*, bildet den übermäßigen Quintsextakkord auf der VI. Stufe und leitet die Moll-Zieltonart ein. Die nahezu symmetrische Notation entspricht eher dem kompositorischen Gedanken als die nötige Pedalsetzung.

Beispiel 11: Ludwig Spohr, Fantasie c-Moll für Harfe op. 35 (1807), harmonische Auszüge der Cadenza I und II im Vergleich

Im Zauberflöten-Potpourri setzt Spohr im Vorfeld zum Schluss des Allegretto eine ›Teufelmühlenvariante‹, die grundsätzlich von B-Dur wieder nach B-Dur zurückführt, auf eine komplexere Weise zusammen. Die Kombination aus Quartsextakkord, kleinem Durseptakkord und vollvermindertem Septakkord wird zunächst einen Ganzton tiefer sequenziert, ab dem dritten Modul um den Vollverminderten verkürzt, dann ab Takt 83 halbtönig versetzt. In Takt 84 ist das dreigliedrige Modul mit dem ursprünglichen verminderten Zusammenklang wieder komplett, der diesmal die Kadenz nach B-Dur nicht verhindert, sondern enharmonisch über ein Teufelmühlen-Segment einleitet. Dem Einsatz des bekannteren Modells war die notwendige Vermollung des Quartsextakkordes ab Takt 83 vorausgegangen. Die gesamte Stelle kommt formal und harmonisch einer Prolongation der Kadenz nahe, bringt aber zusätzlich das fantastische Element in das Potpourri hinein.

Beispiel 12: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 78–87, harmonischer Auszug (reduziert auf die Harfenstimmung)

In Dusseks fantastischem Stil

Bei Jan Ladislav Dussek finden ›Teufelmühlenvarianten‹ mehrmals in der zweiten Hälfte eines zweiteiligen Präludiums zu einer Fantasie Anwendung. So wäre in seinem op. 55 der Wechsel von der (schon neuen) Haupttonart E-Dur zu as-Moll über eine aufsteigende Sequenz in Takt 20 mit dem Es-Septakkord bereits vollzogen, würde eine an Intensität zunehmende Verbindung von Septakkorden und Quartsextakkorden die Kadenz nicht nach Takt 25 und 26 verschieben. Einen Wendepunkt nach dem fast unaufhaltsamen Anstieg des chromatischen Bassgangs in Takt 16–21 bildet das Verweilen in Takt 22 auf dem Basston g bei gleichzeitiger Beschleunigung des harmonischen Rhythmus. Auch Dussek lässt alle drei Akkordformen, also den kleinen Durseptakkord, den Quartsextakkord und den vollverminderten Septakkord auf einem Orgelpunkt erklingen, bevor er das Modul versetzt, verkürzt und mit einer unerwarteten Wendung quasi direkt an die Kadenz nach As-Dur anschließt. Im Gegensatz zu den bisherigen Spohr-Beispielen wird ein Moll-Quartsextakkord in Takt 24 schließlich verdurt.

Kl. 16-7 17 18-9 19 20 21 22 23 24 25 26

7 6 5 7 6 5 7 7 7 7 6 4 7 6 4 7 6 4 3 7

E Fis as b c c cis Des ?! as

Beispiel 13: Jan Ladislav Dussek, Fantasie und Fuge für Klavier op. 55 (1811), I. Fantasie, T. 16–26, harmonischer Auszug

Ein vergleichbares Verfahren ist auch in Dusseks op. 61 von 1806 zu beobachten. Der erste Satz der Sonate *Elégie harmonique* besteht faktisch aus einer Fantasie mit dazugehörigem Präludium. Nachdem in der ersten Hälfte des Präludiums mittels eines Kernmotivs die Haupttonart fis-Moll schrittweise zugunsten von as-Moll verlassen worden ist, dient ab Takt 32 eine freiere Verbindung von Quartsext- und verminderten Septakkorden zur Rückmodulation von as- nach fis-Moll. Der verminderte Septakkord über *his* könnte in Takt 35 f. theoretisch zu einem Bestandteil eines chromatisch verstärkten Trugschlusses in E-Dur werden. Stattdessen nimmt er in Takt 39 f. eine doppeldominantische Funktion im Vorfeld zum Halbschluss nach fis-Moll ein.

Kl.
 32 33 34-5 35-6 37 38 39-40 40 41 42-3
 6/4 as/ (Es) 7 6/4 E 7 6/4 Fis 4/4 fis 7 6/5

Beispiel 14: Jan Ladislav Dussek, Sonate für Klavier op. 61 *Elégie harmonique* (1806), I. Lento patetico, [Präludium], T. 32–43, harmonischer Auszug

Dussek war u.a. mit Krumpholtz' Ehefrau liiert, dann mit Sophia Corri verheiratet, die ebenfalls Harfenistin war. Mit dem Duo op. 69 für Harfe und Klavier lieferte Dussek eine »Marche Funebre« als langsamen Mittelsatz, die mindestens unter zwei Aspekten an die Romanze von Mozart erinnert.

Hf.
 39 41 43 45
Sempre piu Forte.
ff
Dimi.
Piano e legato. *Smorz.* *Sotto voce.*

Beispiel 15: Jan Ladislav Dussek, Duo concertante op. 69 Nr. 1 bzw. op. 74 für Kl. und Hf. (1810), II. Andante moderato. »Marche Funebre«, T. 39–48

Zum einen folgt der Satz einem der Romanze sehr ähnlichen Formplan ABACA, zum anderen werden im bewegten C-Teil gleichsam mehrere Mittel zur Steigerung eingesetzt: in Bezug auf die Figuration das schnelle bogenförmige Arpeggio der Harfe; im Sinne des Virtuospieles mit einem auf der Harfe nur virtuellen Überkreuzen von linkem und rechtem Arm; schließlich auf einer subtileren Ebene, die hier aber vielmehr die Dynamik und die Instrumentation betrifft, als »mu-

sikalische Betrügereyen< im engeren Sinne. Im Anschluss an eine veränderte Wiederholung des ersten Abschnittes wird in mehreren Anläufen über zwei Trugschlüsse und in der höchsten Lage der Harfenstimme der dynamische Höhepunkt erreicht. Auch Dussek setzt hier auf einen kleinen Überraschungseffekt, weil er beim zweiten schnellen Anstieg ein *diminuendo* fordert und der Spitzenton der Harfe *d* im *piano* erreicht wird.

3. Die Doppelpedalharfe im Empirestil von Erard

Erards Doppelpedalharfe Modell *Grecian* wurde 1810 in England zum Patent angemeldet und dort ab 1811, dann in Frankreich von 1814 bis 1835 vermarktet.³¹ Einige frühe Exemplare sind noch mit älteren Säulen der Einfachpedalharfen im Empirestil ausgestattet. Der eigentliche Säulenkopf der *Grecian* ist aber mit geflügelten weiblichen Figuren verziert. Bei meinem Exemplar aus dem Jahr 1833 ist die Erweiterung des Umfangs auf beiden Extremen durch die zwei Saiten E_1 und e^4 noch sichtbar. Berlioz weist aber 1844 mit seiner pauschalen Angabe von Ces_1 bis fes^4 wahrscheinlich schon auf den Umfang des Folgemodells hin, der sogenannten Gotischen Harfe, welche die Firma Erard von 1835 bis ins 20. Jahrhundert hinein im Sortiment hatte. Allerdings sind die zwei tiefsten Töne C_1 und D_1 , ebenso wie die 47. Saite g^4 bis heute nicht mit der Umstellungsmechanik ausgestattet.

Einige Vorzüge der neuen Pedalharfe

Eine, aber nicht die einzige große Errungenschaft bei den ersten Prototypen und schließlich bei der *Grecian* ist die Einführung der Doppelpedalmechanik.³² Pierre Erard, Sébastien Erards Neffe, der für die Londoner Werkstatt zuständig war, schildert alle bautechnischen Neuigkeiten in einem Pamphlet für das neue Har-

31 Vgl. Adelson u.a. 2015, 32.

32 Nach der jüngsten Studie zu diesem Thema hätte Erard 1794–1811 praktisch eine Vereinfachung von Cousineaus Modell mit 14 Pedalen vollzogen. (Adelson u.a. 2015, 30 f.) Die Diskussion oder Widerlegung weiterer Hypothesen, die ausgehend von englischen Quellen aufgestellt werden (siehe z.B. Baldwin 1995), übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes.

fenmodell, *The harp in its improved state compared with the original pedal harp*. Die Filiale versuchte offenbar vehement, prominente Harfenist*innen für das Vorzeigedepot zu gewinnen. Der Professor an der Royal Academy John Baptist Mayer veröffentlichte daraufhin 1821 eine an die neue Harfe angepasste Fassung seiner Harfenschule. Darin ist das Capriccio moderato »Two Minor Modulations belonging to each Major Key« enthalten – eine systematische Übung, und dennoch ein nicht ganz unwitziger Beitrag.

Auf der neuen Harfe werden einige Spieltechniken entwickelt, die erstmals die Möglichkeiten des Klaviers übersteigen. Dazu gehört das von Berlioz genannte »martellement«, also die schnelle Wiederholung eines Einzeltons auf zwei verschiedenen Saiten. Der von Berlioz vielgelobte Harfenvirtuose Elias Parish-Alvars bedient sich dieser Spieltechnik, um beispielsweise den Klang der Mandoline in seiner Grande Fantaisie op. 84 nachzuahmen, oder einzelne Töne einer Akkordbrechung schnell und sukzessiv zu doppeln, wie am Anfang seiner Romanze Nr. 24.

Beispiel 16: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 80, Beispiele: »martellement« auf der Einfach- (links) und Doppelpedalarfe (rechts) (oben); Elias Parish-Alvars, Grande Fantaisie op. 84 *La Mandoline* (1846), Anfang (unten)

Viel bekannter ist das einfache und mehrfache Glissando, das übrigens noch heute durchaus die einzige Chance bietet, den Harfenklang im Orchester-Tutti oder in anderen Großbesetzungen tatsächlich zu hören. Berlioz zeigt ein schon fortgeschrittenes Beispiel eines dreifachen Glissando – beruhend auf einem vermindernden Septakkord.

Beispiel 17: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 82, Beispiel: dreifaches Glissando

Parish-Alvars hatte bereits am Anfang seiner Grande Fantaisie op. 61 (1842), die nicht zufällig Pierre Erard gewidmet ist, nach den eröffnenden Flageollets ein ab- und aufsteigendes Glissando gerade auf a⁰⁷ erklingen lassen.

Fantasie(n) und ihre Grenzen

Im Mittelsatz des Concertino op. 34, einer Romanze, führt Parish-Alvars den lyrischen Charakter mit dem Virtuoso- und fantastischen Element zusammen. ›Teufelsmühlenvarianten‹ umrahmen den bewegten C-Teil. Die erste Kombination beginnt mit der schon bekannten Folge aus Quartsextakkord, kleinem Durseptakkord und vollvermindertem Septakkord auf dem Orgelpunkt *gis*. Diesmal wird zusätzlich eine trugschlüssige Auflösung in den A-Dur-Akkord eingeschoben. Mit dem Vollverminderten auf *gis* setzt eine zweimalige Abfolge aller drei Verminderten über dem Orgelpunkt *gis* ein, die erst mit dem dritten Eintritt des Einstiegsakkordes endet und in die verschobene Kadenz in die Varianttonart von cis-Moll mündet.

Beispiel 18: Elias Parish-Alvars, Concertino op. 34 (1838), II. Romance, T. 43–54, harmonischer Auszug

Der C-Teil fängt mit einem stabilen Abschnitt in Cis-Dur an. Ab Takt 63 wird diese Tonart dann über eine halbtönig steigende Sequenz zugunsten der Haupttonart E-Dur verlassen, die eigentlich schon in Takt 69 erreicht ist. Interessanterweise setzen sich die Module dieser Sequenz aus jeweils einem Dreiklang in der Grundstellung und einem Quartsextakkord auf dem gleichen Basston zusammen.

E-Dur erscheint also zunächst in der Grundstellung und dann in Takt 74f. als Quartsextakkord in höherer Lage im Vorfeld zur Virtuoso-Fermate vor der Reprise. Die dazwischenliegende Abfolge der drei Vollverminderten fällt einerseits mit einer Beschleunigung des harmonischen Rhythmus zusammen, andererseits lässt sie ausgehend von dem gleichen Zusammenklang die drei Vollverminderten in umgekehrter Reihenfolge und Richtung erneut zweimal erklingen. Darauf folgt schließlich nicht mehr zum dritten Mal der ursprüngliche Verminderte, sondern mit einer kleinen chromatischen Veränderung der Quartsextakkord als Signal zur Kadenz nach E-Dur.

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74-5 76

Cis fis g as E E E E E E E

Beispiel 19: Elias Parish-Alvars, Concertino op. 34 (1838), II. Romance, T. 63–76, harmonischer Auszug

*
**

Parish-Alvars hat 1838 mit dieser Romanze bereits die Grenze der spiel-, satz- und bautechnischen Möglichkeiten der Doppelpedalharfe erreicht. Wenn Erard oder spätere Harfenbauer seinem Vorschlag gefolgt wären, den drei Pedalen D, G und A eine vierte Stellung hinzuzufügen³³, könnte man auch diese drei Töne enharmonisch verwechseln bzw. doppeln, wenn sich ein ungünstiger Pedalsatz ergibt – oder neue Stimmungsmöglichkeiten einwandfrei einführen.

Literatur

- Adelson, Robert / Jacqueline Letzter (2008), »La harpe virile: M^{me} de Genlis et la carrière manquée de Casimir Baecker«, in: *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, hg. von François Bessire und Martine Reid, Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 131–148.
- Adelson, Robert u.a. (2015), *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents 1785–1959*, Bd. 1, hg. von Robert Adelson, Alain Roudier, Jenny Nex, Laure Barthel und Michel Foussard, Cambridge: Cambridge University Press.
- Anonym (1816), »Review of New Musical Publications«, in: *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle* 86/1, Juni 1816, 539–540.
- Baldwin, Mike (1995), »The Inventor of the Double-Action Pedal Harp with Fourchettes: Erard versus Groll«, *FoMRHI Quarterly* Nr. 79, 29–34. <http://www.fomrhi.org/uploads/bulletins/Fomrhi-079.pdf> (29.9.2017)
- Berlioz, Hector (1844), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schötenberger. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9641228f> (22.11.2018)
- Bochsa, Nicholas-Charles (1840), *The Harmonic Circle*, London: Bochsa & Co. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=5465&versionNumber=1> (22.11.2018)

33 Vgl. Berlioz 1844, 82.

- Corbelin, François Vincent (1779), *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps à jouer de cet instrument*, Paris: Corbelin. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163296k> (1.9.2018)
- Cleary, Maria Christina (2016), *The harpe organisée, 1720-1840*, Phil. Diss., Universität Leiden: Online i.V.
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »Teufelsmühle« und »Omnibus«, *ZGMTH* 4/1–2, 107–121. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/247> (22.11.2018)
- Erard, Pierre (1821), *The harp in its improved state compared with the original pedal harp*, London: Erard. <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-253242&lan=en#page//31/17/82/31178294528488606758051084982027499852.jpg/mode/1up> (22.11.2018)
- Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest (1807/08), *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de 6 mois [...]* (2e édition revue et corrigée avec augmentation dans le cours de l'ouvrage d'une leçon et de la manière de se servir des petites harpes muettes ou de poche [...]), Paris: Duhan. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1159966f/f7.image> (22.11.2018)
- Krumpholtz, Jean-Baptiste / Jean Marie Plane (1800), *Principes pour la harpe*, Paris, Reprint in: *Méthodes et traités 15. Harpe*, Bd. 1, Courlay: Fuzeau 2002.
- Mayer, John-Baptist (1814), *Complete Instruction for the Harp: A New and Improved Edition of J.B. Mayer's Instructions on Playing the Double Action Harp*, London: Birchall.
- Mayer, John-Baptist (1816?), *A Complete Demonstration of the Advantages Afforded by Mr Sebastian Erard's New Invented Harp, With Double Action in the Pedals*, London: Erard (?). <http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500400.pdf> (22.11.2018)
- Mirka, Danuta (2005), »The Cadence of Mozart's Cadenzas«, *JoM* 22/2, 292–325. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.2.292> (29.10.2018)
- Moßburger, Hubert (2009), »Harmonik und Aufführungspraxis«, *ZGMTH* 6/2–3, 187–230. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/447> (22.11.2018)
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Rosenzweig, Heidrun (1991), »Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsche Harfe um 1800«, in: *Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, hg. von Heidrun Rosenzweig, Basel: Musik-Akademie der Stadt Basel, 80–97.
- Wolf, Beat (2009), »The Louis XVI-Harp«, überarbeitete Fassung, in: *Harp Spectrum*, Online. https://www.harpspectrum.org/historical/wolf_long_updated.shtml (29.9.2017)
- Wolf, Beat (2010), »Restaurierungsbericht: Pedalarhe Jakob Hochbrucker. Donauwörth 1728«, *Glareana* 59/2, 52–71. http://www.gefam.ch/uploads/Glareana_59_2010_2.pdf (29.9.2017)

© 2020 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vidic, Roberta (2020), »Fantasie(n) und ihre Grenzen. Chromatik an der Pedalarhe zwischen Satztechnik und Instrumentenbau bis zur Zeit von Berlioz«, 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, 299–322. <https://doi.org/10.31751/p.31>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020