

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



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



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

Riemann-Rezeption in Tschechien

Zu Otakar Šín's Harmonielehren aus den Jahren 1922 und 1933

Riemann's Funktionstheorie stieß bei tschechischen Musiktheoretikern bereits sehr früh auf Interesse. Dies zeigte sich in überwiegend kritischen Beiträgen zur dualistischen Theorie oder solchen, in denen die Funktionstheorie explizit abgelehnt wurde; sie stammten u. a. von František Z. Skuherský (1885), Otakar Hostinský (1887), Karel Stecker (1889) und Leoš Janáček (1912). Nach seinem Eintritt in das Prager Konservatorium veröffentlichte Otakar Šín (1881–1943), der ein Schüler Steckers (und gleichzeitig ein Kritiker von dessen Pädagogik) war, seine *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus] (1922), die als erste tschechische Harmonielehre funktionstheoretisch konzipiert war und die auf Generalbass basierte *Nauka o harmonii* [Harmonielehre] (1887) seines Vorgängers Josef Foerster ersetzen sollte. Obwohl Šín's Lehrbuch für die praktische pädagogische Arbeit gedacht ist und damit eine Behandlung grundlegender Gegenstände im Zentrum steht, enthält es zusätzlich neuartige Ideen, mit denen ihr Verfasser Riemann's Funktionstheorie auf zeitgenössische Musik anzuwenden versucht. In der stark überarbeiteten zweiten Ausgabe seines Lehrbuchs *Úplná harmonie na základě melodie a rytmu* [Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus] aus dem Jahr 1933 ersetzt Šín die Riemann'schen Zeichen für Nebendreiklänge durch Kombinationen von Zeichen für Hauptfunktionen, gefolgt von Zeichen für Akkordkombinationen, mit denen die Musik seiner Gegenwart erklärt werden sollte.

Bis heute fehlt eine Betrachtung von Šín's Lehrbuch im Kontext der europäischen Theorie-Landschaft. Im deutschsprachigen Raum ist das Lehrbuch von Šín kaum bekannt. Es stellt indes ein wichtiges Zeugnis der Verbindung zwischen neuerer deutschsprachiger und tschechischer Musiktheorie dar und kann auf die Harmonielehren von Hugo Riemann (1887), Rudolf Louis/Ludwig Thuille (1907), Ernst Kurth (1920) oder des Riemann-Schülers Hermann Erpf (1927) bezogen werden.

Riemann's function theory aroused the interest of Czech music theorists very soon after his first publications on that subject. This was reflected in mainly critical contributions to the dualistic theory or those in which the functional theory was explicitly rejected; they came from by František Z. Skuherský (1885), Otakar Hostinský (1887), Karel Stecker (1889), and Leoš Janáček (1912). After entering the Prague Conservatory, Otakar Šín (1881–1943), who was a student of Stecker (and at the same time a critic of his pedagogy), published *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Harmony Based on Melody and Rhythm] (1922), which was conceived as the first Czech harmony book based on functional theory and which was intended to replace the all too schematic *Nauka o harmonii* [Theory of Harmony] (1887) based on figured bass by his predecessor Josef Foerster. Although Šín's textbook is intended for practical pedagogical work and thus focuses on the standard curriculum, it also contains novel ideas with

which its author attempts to apply Riemann's functional theory to contemporary music. In the second edition of his *Úplná harmonie na základě melodie a rytmu* [Complete harmony based on melody and rhythm] (1933), Šín replaces the Riemannian symbols for secondary triads with combinations of symbols for major functions, extended further by symbols for chord combinations, which were intended to explain the modern music of his time.

However, to this day, Šín's textbook has not been included in the European theoretical landscape. Šín's textbook is hardly known in the German-speaking area, although it is an important testimony to the connection between modern German-language and Czech music theory. This connection can be traced in the harmony textbooks by Hugo Riemann (1887), Rudolf Louis/Ludwig Thuille (1907), Ernst Kurth (1920) or by the Riemann's Student Hermann Erpf (1927).

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Ernst Kurth; Funktionstheorie; Hermann Erpf; Hugo Riemann; Music Theory of the 1920s and 1930s; Musiktheorie der 1920er und 1930er Jahre; Otakar Šín; Theory of Functions

Otakar Šín (1881–1943)

Otakar Šín, geboren 1881 in Rokytno in Mähren, studierte am Prager Konservatorium Orgel bei Josef Klička (1855–1937) und Komposition bei Karel Stecker (1861–1918). Daneben studierte er auch an der Klaviermeisterschule (»Klavírní mistrovská škola«)¹ bei Josef Jiránek (1855–1940), einem Schüler von Bedřich Smetana. Wahrscheinlich hat Jiránek Riemanns Gedanken an Šín übermittelt, denn Jiránek war ein guter Freund von Riemann. In ihrer Korrespondenz diskutierten Riemann und Jiránek² u. a. über tschechische Musik und über Riemanns Katechismen.³

Obwohl Šín eher als Theoretiker bekannt wurde, komponierte er u. a. zwei Symphonische Dichtungen – *Tilottáma* (1908) und *Král Menkera* (1909), zwei Streichquartette – eines in a-Moll (1926), ein weiteres in B-Dur (1928), eine Sonate für Violoncello und Klavier (1934) und Böhmisches Tänze für Orchester

1 Eine Klavierabteilung am Prager Konservatorium, die nach der Fusion des Prager Konservatoriums und der Prager Orgelschule (tsch. »Pražská varhanická škola«) im Jahr 1890 entstand. Davor wurde Klavier am Konservatorium nicht als Hauptfach unterrichtet.

2 Vejvodová 2016, 24–67.

3 Riemann hat Jiránek den Katechismus der Orchestrierung gewidmet. Riemann 1902, Widmung an Jiránek rechts auf dem Doppelblatt nach dem Innentitel.

(1939). Er gilt mit Josef Suk (1874–1935) und Vítězslav Novák (1870–1949) als Vertreter der tschechischen Moderne.

Als Musiktheoretiker wirkte er von 1919 bis 1943 als Lehrer am Prager Konservatorium. Neben den beiden Ausgaben seiner Harmonielehre *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus⁴] (1922) und *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Vollständige Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus] (1933) schrieb er auch *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze* [Lehre vom Kontrapunkt, von der Imitation und der Fuge] (1936) und *Všeobecná nauka o hudbě* [Allgemeine Musiklehre] (1948).

Bis heute fehlt die Einbeziehung von Šíns Lehrbuch und von ihm beeinflusster Lehrwerke von Karel Risinger (1955), Zdeněk Hůla (1956), Jaroslav Kofroň (1958), Ivan Hrušovský (1960) oder Karel Janeček (1965) in den Kontext der Riemann-Rezeption. Unter den tschechischen Lehrbüchern zur Harmonik wurden in deutschsprachiger Literatur bereits die Harmonielehren von Leoš Janáček (1912), von Alois Hába (1927), Šíns Kollegen am Prager Konservatorium, und die von Karel Janeček (1965) ausführlich behandelt.⁵ Ziel des Aufsatzes ist es, die Harmonielehre Šíns vorzustellen und sie im Kontext der Rezeptionsgeschichte der Harmonielehren von Riemann, Louis und Thuille, Kurth, Erpf oder Sposobin zu verorten. Betrachtet werden dabei die konkreten Beispiele, anhand derer die Begrifflichkeit der harmonischen Funktion oder des Dissonanzbegriffs verglichen werden kann.

Otakar Šín *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* (1922)

Die erste Ausgabe von Šíns Harmonielehre gliedert sich in drei Teile: I. Diatonik, II. Chromatik, III. Andere Systeme; vorangestellt ist eine Vorrede aus dem Jahre 1921 und eine Einleitung. Das Buch ist das erste in tschechischer Sprache, in welchem Riemanns Funktionslehre aufgegriffen wird.

4 Sämtliche Übersetzungen aus dem Tschechischen stammen vom Verfasser dieses Beitrags.

5 Vgl. Spurný 2017 und Recknagel 2017 in: *Lexikon Schriften über Musik*; Hons 2021; Spurný 2007.

Der erste Teil ›Diatonik‹ konzentriert sich auf Haupt- und Nebendreiklänge in Grundstellung, im Tschechischen als Quintakkorde bezeichnet⁶, als Sextakkorde und als Quartsextakkorde. Besprochen werden auch akkordfremde Töne (Vorhalt, Durchgang, Wechselnote, Vorausnahme, Synkopierung und Orgelpunkt), der Dominantseptnonenakkord und der Akkord der VII. Stufe, soweit diese ein Leitton (tsch. ›citlivý tón‹, entsprechend frz. ›note sensible‹) ist, so dass sie über sich eine verminderte Quinte hat.

Der zweite, ›Chromatik‹ betitelte Teil enthält Abschnitte über Zwischendominanten⁷, Modulationen, eine Erklärung alterierter Akkorde und – erstmals in einem tschechischen Lehrbuch – der Terzverwandtschaften. Šín bringt die Erklärungen zur Harmonik immer mit Hinweisen zu Form-Kontexten zusammen, und in die ersten beiden Teile fügt er daher Kapitel über musikalische Formen im Allgemeinen, im Speziellen über die Periode, die Liedformen und über Arten der Variation ein.

Der dritte Teil ist mit dem Titel ›Andere Systeme‹ überschrieben und befasst sich systematisch mit der funktionalen Bedeutung von Akkorden aus reinen Quartan, mit der kleinen Septime, der Ganztonleiter und freien Akkordverbindungen.

Im Zentrum von Šíns Harmonielehre steht sein Dissonanzbegriff. In der Vorrede seiner *Harmonielehre* erklärt Šín, wie er den Begriff ›Dissonanz‹ in Bezug auf den Titel seines Buchs versteht: Er baut seine »Harmonielehre auf dem melodischen (horizontalen) Prinzip [auf] und unterscheidet in der harmonischen Analyse zwischen Bewegungs- und effektiver Dissonanz.«⁸ Diese zwei Arten der Dissonanzen unterscheidet er nach dem Vorbild von Louis und Thuille und kombiniert sie an bestimmten Stellen mit der Riemannschen ›charakteristischen Dis-

6 In Tschechien verwendet man den Terminus ›kvintakord‹ für Dreiklänge in Grundstellung; die Übersetzung des deutschen Begriffs ›Dreiklang‹, tsch. ›trojzvuk‹, verwendet man eher für einen akkordisch (im Sinne von vieltönig) gespielten Dreiklang oder einfach für einen Klang von drei verschiedenen Tönen. Der Begriff ›trojzvuk‹ kam zwar noch 1887 bei Josef Foerster für Dreiklänge in Grundstellung, doch in der ersten Ausgabe seiner Harmonielehre von 1922 gebrauchte Šín bereits gelegentlich den Begriff ›kvintakord‹, der hier noch mehr oder weniger gleichbedeutend mit ›trojzvuk‹ war. Die semantische Trennung der beiden Begriffe ist indes spätestens bei Janeček (1965) ersichtlich, der ›trojzvuk‹ für einen dreitönigen Klang nutzt, der nicht unbedingt aus einer Terzschichtung bestehen muss.

7 Tsch. ›mimotonální dominanty‹, was mit ›außertonale Dominanten‹ (im Sinne skalenfremde) übersetzt werden kann.

8 Šín 1922, 2.

sonanz«, vor allem wenn die ›charakteristische Dissonanz‹ nicht standardmäßig aufgelöst wird, erklärt Šín dies damit, dass es sich dabei zwar um eine ›charakteristische‹ sowie ›effektive Dissonanz‹ handelt, aber gleichzeitig auch um eine ›Bewegungskonsonanz‹, die freie Stimmführung ermöglichen kann.

1) Die ›Bewegungsdissonanz‹ (bzw. harmonische oder auch tonale Dissonanz) bestimmt er als »das Verhältnis von Tönen oder Akkorden zu einem bestimmten Grundton oder Akkord, der bewegungskonsonant ist«, eine Ursache der Bewegungsdissonanz sei »ein Verhältnis der aufeinander folgenden Akkorde«.⁹

2) Die ›effektive Dissonanz‹ ergebe sich aber aus »vertikalen Verhältnissen des Akkords, d. h. dem Verhältnis aller den Akkord bildenden Töne zu seinem Grundton und gleichzeitig zueinander«.¹⁰ Eine solche Dissonanz sei Ursache unserer Beunruhigung¹¹ und es handle sich also um einen rein psychologischen Begriff.¹²

Wenn ein effektiv-dissonanter Akkord auf schwerer Zählzeit steht und im Folgenden nicht aufgelöst wird, beschreibt Šín ihn als ›Bewegungskonsonanz‹. Seine Definition von Dissonanz ist primär für klassische Harmonik geeignet und bezieht die Umgebung eines Akkords in dessen Deutung ein: So kann z. B. ein F-Dur-Akkord in Grundstellung, der auf der dritten Zählzeit eines Dreivierteltaktes steht, entweder bewegungsdissonant sein (wenn er als Dominante in die Tonika B-Dur weitergeführt wird), oder er ist bewegungskonsonant (wenn im nächsten Takt wieder F-Dur folgt). Diese Definition von Dissonanz ermöglicht eine erweiterte Anwendung auf die moderne Musik von Šíns Zeit, wie weiter unten erläutert werden soll.

Die Riemann'schen Hauptfunktionen werden durch Šíns Dissonanzbegriff wie folgt markiert: Eine Tonika sei bewegungskonsonant, Dominante und Subdominante seien bewegungsdissonant. Šín verwendet auch das Riemannsche Konzept der ›charakteristischen Dissonanz‹: Sie entstehe, wenn dem vollständigen Dreiklang der Dominante eine Septime hinzugefügt werde, und beim entsprechenden Gebilde in einer Molltonart sei es die Subdominante mit einer Unterseptime. In diesem dualistischen Konzept haben sowohl die Dominante mit einer Septime als auch die Mollsubdominante mit einer Unterseptime denselben aufwärts-, bzw.

9 Ebd, 13.

10 Ebd. 13.

11 Ebd., 10.

12 Vgl. ebd., 13.

abwärtsgehenden Intervallaufbau (siehe Abbildung 1).¹³ In der tschechischen Version sind die Funktionszeichen um 7 für die Septime und +7 für die Unterseptime ergänzt. Das + erklärt sich damit, dass Šín, wie die Pfeile in der Abbildung zeigen, vom dissonanten Ton zum Hauptton der Terzsichtung zurückzählt und nicht umgekehrt. Bei der Dominante ist das Zeichen dann D7 und bei der Subdominante °S+7.

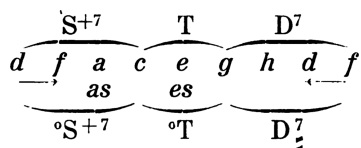


Abbildung 1, Šín 1922, 37.

Šín kennzeichnet besondere Merkmale von Hauptfunktionen sowie die Nebendreiklänge durch einfache Zusätze zu den Zeichen der Hauptfunktionen. Für die Mollterz steht wie bei Riemann das Zeichen °, dualistisch links neben dem Buchstaben für die Funktion angebracht. Die Akkorde, deren Grundtöne eine kleine oder große Terz tiefer liegen als der Grundton einer Hauptfunktion, sind Vertreter (tsch. ›zástupce‹) der Hauptfunktion, mit den zusammengesetzten Zeichen Tz, Sz und Dz (z als Abkürzung aus dem Wort ›zástupce‹). Die Dreiklänge, die eine kleine oder große Terz höher liegen als ein Hauptdreiklang, versteht Šín als unvollständige Septakkorde der jeweiligen Hauptfunktion und gekennzeichnet sie mit dem durchgestrichenen Zeichen für diese Hauptfunktion (T̄, S̄, D̄), womit Šíns Dualismus weniger konsequent ist als Riemanns. Für chromatische Änderungen (Alterationen oder auf Varianten beruhende Terzverwandtschaften) verwendet Šín überwiegend Funktionszeichen, die er mit einer Generalbassbezeichnung (♭ oder #, gegebenenfalls eine Ziffer) ergänzt; das gilt auch für die alterierte Prime.

Demzufolge kann z. B. der Dreiklang der III. Stufe mit Dz (wenn er vor einer Tonika erscheint) oder mit T̄ (als ein unvollständiger Tonikaseptakkord z.B. vor einer Subdominante) bezeichnet sein. Ein Dreiklang der VI. Stufe ist, mit Tz bezeichnet, Tonikavertreter (nach einer Dominante) oder auch mit S̄ (unvollständiger Subdominantseptakkord ohne Grundton). Der Dreiklang der II. Stufe ist in Grundstellung ein Subdominantvertreter und daher mit Sz bezeichnet, in der ersten Umkehrung aber S+6(5), mit einer Durterz auch ›(D) zu D‹ [tsch. (D) k D],

¹³ Riemann 1917, 141; Šín 1922, 37.

also Dominante der Dominante bzw., wenn die diatonische Mollterz beibehalten wird, eine ›Wechseldominante‹ (tsch. ›střídavá dominanta‹). Der verminderte Dreiklang der VII. Stufe erhält das Zeichen $\mathfrak{D}$ für ›unvollständiger Dominantseptakkord‹ (siehe Abbildung 2)

$$\begin{array}{cccccc} \text{S}_z & & \text{T}_z & & \text{D}_z & \\ \text{d} & \text{f} & \text{a} & \text{c} & \text{e} & \text{g} & \text{h} \end{array} \qquad \begin{array}{cccc} \text{D} & & \text{S}_z = (\text{D}) & \text{k D} \\ \text{g} & \text{h} & \text{d} & \text{f} & \text{a} \end{array}$$

Abbildung 2: Šín 1922, 78.

Obwohl Šín in dieser ersten Ausgabe seiner Harmonielehre nur sehr kurz über moderne Harmonik schreibt, deutet er bereits die Anwendbarkeit der Funktions- theorie für die Analyse moderner Akkorde an, da er im letzten Kapitel versuchte, einige moderne Klänge funktional zu erklären, wie die folgenden Beispiele dieses Absatzes demonstrieren: Quartenakkorde versteht Šín als Dominanten oder Sub- dominanten zu einer bestimmten Tonika. Ein anderer Erklärungsansatz verweist auf die aus sechs reinen Quarten bestehende Durtonleiter, die von dem Leitton aus gezählt wird (*h, c, d, e, g, a*), in der ein diatonischer Quartenakkord der VII. Stufe aus vier bis sieben reinen Quarten entstehen kann.¹⁴ Stapel kleiner Septi- men bzw. ungeraden reinen Quarten bildet er in die Ganztonleiter um, die den Charakter einer dominantischen oder einer subdominantischen Harmonie in sich trage. Im letzten Kapitel über freie harmonische Verbindungen arbeitet Šín mit Begriffen wie ›metrische Tonika‹ – gemeint ist ein Akkord, der eine Phrase schließt – und zwei »zueinander in Spannung geratenden Harmonien« (tsch. »napětí mezi dvěma harmoniemi«¹⁵): Die Dominante sei im Prinzip ein Durdreik- lang, die Subdominante im Prinzip ein Molldreiklang. Detailliert hat Šín die mo- derne Harmonik auf der Grundlage der Tonalität indes erst in der zweiten Aus- gabe seiner Harmonielehre beschrieben.

¹⁴ Šín 1922, 118f.

¹⁵ Ebd., 119.

Otakar Šín *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* (1933)

In den späteren 1920er-Jahren begann Šín damit, seine Harmonielehre zu überarbeiten. Riemanns Funktionstheorie genügte ihm nicht mehr, um die Bewegungsspannungen der neuen Harmonik zu analysieren. Dennoch blieb sie für ihn grundlegend. Bereits im Jahr 1928 beleuchtete er, wie sein innovatives pädagogisches Konzept aussehen würde:

Ich habe an der Theorie der modernen Harmonie gearbeitet und bin damit in der Skizze fertig. Sie bringt eine völlige Klarheit in ihre Natur, ermöglicht die Analyse der kompliziertesten Akkordformationen von Dreiklängen bis zu 12-Klängen. [...] Sie hat ihre logischen Gesetze und ist tonal, aber im modernen Sinne. Sie ist ganz neu. Ich werde sie in meiner Kompositionsklasse unterrichten.¹⁶

Fünf Jahre später erschien die komplett überarbeitete Version seiner Funktionstheorie, die den Titel indes nur um das Wort »vollständige« ergänzte: *Úplná harmonie na základě melodie a rytmu* [Vollständige Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus]. Aus den 517 Notenbeispielen sind 477 selbst von Šín auskomponierte Akkordverbindungen und kurze harmonische Perioden/Sätze. Aus den 40 übrigen Beispielen vertreten 8 (25 %) tschechische und slowakische Volkslieder, 6 (15 %) Beispiele sind von J. S. Bach (überwiegend seine Choräle), ein wichtiger Schwerpunkt ist die Musik von W. A. Mozart und L. v. Beethoven mit 13 Notenbeispielen (32,5 %), gefolgt von 6 (15 %) Beispielen aus dem zweiten und dritten Drittel des 19. Jahrhunderts (C. Czerny, F. Chopin, B. Smetana, A. Dvořák). Die letzten 7 (22,5 %) Beispiele aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stellen vor allem die tschechische Literatur dar: von A. Dvořáks Schülern J. Suk und V. Novák; V. Nováks Schülern K. B. Jirák und A. Hába und von O. Šín selbst. Ein weiteres Beispiel ist von A. Schönberg¹⁷, in dem Šín einen aus 10 Tönen bestehenden Zusammenklang funktionell interpretiert und damit demonstrieren möchte, dass sein Ansatz universell funktioniert, und sich für die Musik von J. S. Bach bis A. Schönberg eignet.

16 Šín 1928, 34. »Pracoval jsem o teorii moderní harmoniky a jsem s ní ve skizze hotov. Vnáší úplné jasno do její povahy, připouští analýsu nekomplikovanějších útvarů akordických od trojzvuků až do 12zvuků. [...] Má své zákony logiky a je tonální, ovšem v moderním slova smyslu. Je to zcela nové. Budu tomu učit ve své komposiční třídě.«

17 Šín 1933, 253. Notenbeispiel 503.

Šíns Harmonielehre von 1933 ist in zwei Teile gegliedert: I. Diatonik und II. Chromatik, dem zweijährigen Curriculum der Harmonie am Prager Konservatorium entsprechend. Bereits im ersten Teil bedient sich Šín eines ganz neuen Mittels der harmonischen Analyse: der Kombination von Zeichen für Hauptfunktionen. Er entwickelt ein Konzept nicht nur zur Harmonisierung im klassischen Sinne, sondern auch zur Harmonisierung in neueren Stilen mit freien Verbindungen. Der zweite Teil des Lehrbuchs bietet neben den Kapiteln über Terzverwandtschaft und Alteration auch eine ausführliche Behandlung zusammengesetzter Akkorde. Šín erläutert diese anhand der Kombinationen der Hauptfunktionen sowie anhand von Akkorden mit drei Leittönen (Leittonverwandtschaft) – des subdominantischen phrygischen und des dominantischen lydischen Akkords (dazu weiter unten) – und der Kombinationen mit Akkorden der Terzverwandtschaft.

Im ersten Teil zur Diatonik repräsentieren die Nebendreiklänge der III. und VI. Stufe in seiner Darstellung immer zwei Hauptfunktionen, unabhängig davon, ob es sich um einen Parallelklang oder einen Leittonwechselklang im Riemannschen Sinne handelt (siehe Abbildung 3). Die III. Stufe vertritt gleichzeitig Tonika und Dominante, die VI. Stufe Subdominante und Tonika. Sie werden mit dem durchgestrichenen Symbol $\overline{T}$ bzw. $\overline{S}$ gekennzeichnet. Das Durchstreichen der Symbole zeigt in den konkreten Fällen an, dass die Funktion links ohne Prime und die Funktion rechts ohne Quinte ist.

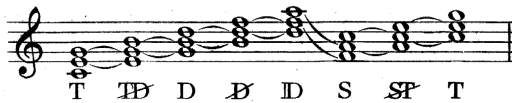


Abbildung 3: Šín 1933, 23.

Im Vergleich zu der Erstfassung seiner Harmonielehre von 1922 geht Šín nun weniger ausführlich auf den Begriff Dissonanz ein. Er definiert zwei Arten von charakteristischer Dissonanz: eine obere kleine Septime der Dominante und eine kleine Unterseptime (bzw. hinzugefügte Sexte¹⁸) der Subdominante. Hinzu kommt überdies noch eine dritte Art: »ein Klang der sehr milden Dissonanz«,¹⁹ der über die

18 Einen Akkord mit hinzugefügter Sexte erwähnt Šín als Zusatzbegriff und verweist auf Rameau.

»Bei der Subdominante mit Unterseptime bleibt der Grundton derselbe wie bei der Subdominante.

Setzen wir ihn in den Bass, entsteht eine Subdominante mit hinzugefügter Sexte.« Šín 1922, 38.

19 Šín 1933, 62.

Zusammenfügung von Dominante und Subdominante entsteht (siehe Abbildung 4). Dieser dritte Typus der Dissonanz – DS, die Kombination von Dominante und Subdominante – ergibt einen Dominant-Undezimenakkord oder in seiner Variante mit durchgestrichenen Tönen einen Septakkord der VII. Stufe, entweder den halbverminderten Septakkord DS° (für den Šín die Bezeichnung ›vermindert-kleiner‹, tsch. ›zmenšeně malý‹, vorschlag) oder den verminderten Septakkord DS° (bzw. mit Šín den ›vermindert-verminderten‹, tsch. ›zmenšeně zmenšený‹).



Abbildung 4: Šín 1933, 61.

Warum jedoch Šín die Kombinationszeichen überhaupt verwendet hat, wird deutlicher, wenn er über die Analyse moderner Musik spricht. Wenn die Dissonanz nicht als ›charakteristische Dissonanz‹ aufgelöst wird, versteht Šín den Akkord als aus mehreren Funktionen zusammengesetzt. Ein Ergebnis dieser Vorstellung besteht darin, dass die dissonante untere oder auch die obere Septime einer anderen Funktion angehören kann (siehe Abbildung 5). Es gibt daher noch eine weitere Bezeichnung für den Akkord *g-h-d-f* in C-Dur: DS^1 , Dominante mit bewegungskonsonanter Subdominant-Prime. Die Subdominante *S+7 d-f-a-c* könne man analog als SD^5 , Subdominante mit bewegungskonsonanter Dominant-Quinte auffassen:

Jeder Septakkord besteht, abgesehen von seinen charakteristischen Dissonanzen, aus zwei Quintakkorden²⁰, von denen einer immer vollständig, der andere unvollständig, mit einer Prime oder Quinte ist. [...] Die Konsequenz dieses Konzepts wird sein, dass es keine harmonisch dissonanten Töne geben wird. Alle Teile dieser Akkorde werden dabei völlig frei sein.²¹

Es bleibt nur die ›effektive Dissonanz‹ des vertikalen Klangs.



Abbildung 5: Šín 1933, 93.

²⁰ Ein Dreiklang in Grundstellung.

²¹ Šín 1933, 93.

Im zweiten Teil zur Chromatik spricht Šín über die Bezeichnung von Dreiklängen (in seiner Terminologie ›Quintakkorden‹) mit drei Leittönen und Dreiklängen der Terzverwandtschaft. Die Töne *des-f-as* versteht er als ›dreifache Subdominante‹, weil drei leittönige Abwärtsbewegungen zur Tonika auftauchen, oder als ›phrygischer Quintakkord‹ wegen der halbtönig über dem Tonikagrundton liegenden zweiten Stufe *des*; und den Quintakkord *h-d-fis* versteht er als ›dreifache Dominante‹ bzw. als ›lydischen Quintakkord‹, da er die lydische Quarte *fis* enthält und seine Auflösung drei leittönige Aufwärtsbewegungen nach sich zieht.



Abbildung 6: Šín 1933, 148.

Da der phrygische Quintakkord im üblichen Kadenzspiel viel häufiger als der lydische Quintakkord eingesetzt wurde, mag die Gleichsetzung dieser beiden Akkorde musikhistorisch problematisch sein. Einen Vorzug seines Konzepts sieht Šín aber in dem folgenden dualistischen Konstrukt:

1. Es biete eine theoretische Grundlage für eine Lehre von den Alterationen, denn anhand von Akkorden mit drei Leittönen ließen sich Alterationen insgesamt erklären.²² Diese Herangehensweise stellt ein völlig neues Konzept dar. Die Primten des lydischen (*h-dis-fis*) und des phrygischen (*des-f-as*) Durquintakkords bilden das Intervall der übermäßigen Sexte *des-h*. Gleiches gilt für deren Terz- *f-dis* und Quinttöne *as-fis*. Für die Molltonart kommt noch die Kombination der Mollterzen *fes-d* der beiden Akkorde hinzu. Der Schüler könne auf diese Weise leichter lernen, welche Töne sich vorzugsweise alterieren lassen.²³

2. Zur Kombination mit Hauptfunktionen. Dank der Akkorde mit drei Leittönen und des Bezugs auf ihre Hauptfunktionen lassen sich alle Töne der chromatischen Tonleiter funktional erklären. Da ein phrygischer Quintakkord subdominantisch und ein lydischer Quintakkord dominantisch sei, erhält man ein System von drei Funktionen mit zwei Hilfsakkorden. Die Kombinationen von Funktionen kann laut Šín sowohl für die Analyse älterer als auch neuerer Musik verwendet werden, und er ermutigte die Schüler seiner Kompositionsklasse, gerade für har-

²² Šín 1933, 177.

²³ Ebd.

monische Analysen der modernen Musik seiner Zeit die Funktionstheorie zu verwenden. Er bezeichnete solche Analysen eher als Klanganalysen, weil häufig Töne vorkommen, die enharmonisch verwechselt werden müssten, um sie als Teile von Hauptfunktionen erkennbar zu machen.

Entstehen könnten beispielsweise diese Kombinationen:

1. Kombinationen des subdominantischen und dominantischen Klangs, wie SD (*g-h-d-f-a-c*), des phrygischen Quintakkords mit der Dominante (*g-h-d-f-as-des*) oder des lydischen Quintakkords mit einer Subdominante (*f-a-c-fis-h-d*). Systematisch eingeteilt hat Šin diese Klänge nach dem Abstand zwischen ihren Grundtönen (siehe Abbildung 7): dem einer großen Sekunde, einer verminderten Quinte, einer großen, einer verminderten oder einer kleinen Terz und dem Einklang (Dur-Moll gleicher Funktion).

	Kombinace dominant:	
ve velké sekundě:	DS	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{f\ a\ c}$
	DS°	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{f\ as\ c}$
	°DS°	= $\overbrace{g\ b\ d}\ \overbrace{f\ as\ c}$
ve zmenšené kvintě:	D $\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{des\ f\ as}$
	°D $\overline{\text{F}}$ °	= $\overbrace{g\ b\ d}\ \overbrace{des\ fes\ as}$
	S $\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{f\ a\ c\ h}\ \overbrace{dis\ fis}$
	°S $\overline{\text{F}}$ °	= $\overbrace{f\ as\ c\ h}\ \overbrace{d\ fis}$
	D $\overline{\text{F}}$ °	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{des\ fes\ as}$
	°S $\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{f\ as\ c\ h}\ \overbrace{dis\ fis}$
ve velké tercii:	D $\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{h\ dis\ fis}$
	°S $\overline{\text{F}}$ °	= $\overbrace{f\ as\ c}\ \overbrace{des\ fes\ as}$
ve zmenšené tercii:	$\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{h\ dis\ fis}\ \overbrace{des\ f\ as}$
	° $\overline{\text{F}}$	= $\overbrace{h\ d\ fis}\ \overbrace{des\ fes\ as}$
	° $\overline{\text{F}}$ °	= $\overbrace{h\ d\ fis}\ \overbrace{des\ fes\ as}$
v malé tercii:	D $\overline{\text{S}}$	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{b\ d\ f}$
	D $\overline{\text{S}}$ °	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{b\ des\ f}$
	°SD	= $\overbrace{f\ as\ c}\ \overbrace{d\ f\ a}$
	°S $\overline{\text{D}}$	= $\overbrace{f\ as\ c}\ \overbrace{d\ fis\ a}$
v jednozvuku:	DD°	= $\overbrace{g\ h\ d}\ \overbrace{g\ b\ d}$
	SS°	= $\overbrace{f\ a\ c}\ \overbrace{f\ as\ c}$

Abbildung 7: Šin 1933, 247.

Theoretisch sind außerdem Kombinationen des vollständigen D/S-Dreiklangs und des unvollständigen D/S-Dreiklangs möglich, wie DS^1 oder SD^1 , bei denen sich die ›charakteristische Dissonanz‹ frei auflösen lässt.²⁴

2. Als Kombinationen mit der Tonika (Tonika-Dominant-Klänge oder Tonika-Dominant-Subdominant-Klänge) versteht Šín die ›Orgelpunktklänge‹.²⁵ Möglich sind hier Kombinationen im Grundtonabstand der reinen Quinte, der kleinen und der übermäßigen Sekunde (siehe Abbildung 8).

Přehled kombinací dominant s tonikou.

V čisté kvintě:	TD = $\overbrace{c \ e \ g} \ \overbrace{h \ d}$
	ST = $\overbrace{f \ a \ c} \ \overbrace{e \ g}$
	$^{\circ}$ TD $^{\circ}$ = $\overbrace{c \ es \ g} \ \overbrace{b \ d}$
	$^{\circ}$ ST $^{\circ}$ = $\overbrace{f \ as \ c} \ \overbrace{es \ g}$
	$^{\circ}$ TD = $\overbrace{c \ es \ g} \ \overbrace{h \ d}$
	TS $^{\circ}$ = $\overbrace{f \ as \ c} \ \overbrace{e \ g}$
V malé sekundě:	T $\overline{T}$ = $\overbrace{c \ e \ g} \ \overbrace{h \ dis \ fis}$
	T $\overline{T}$ = $\overbrace{c \ e \ g} \ \overbrace{des \ f \ as}$
	$^{\circ}$ T $\overline{T}$ $^{\circ}$ = $\overbrace{c \ es \ g} \ \overbrace{h \ d \ fis}$
	$^{\circ}$ T $\overline{T}$ $^{\circ}$ = $\overbrace{c \ es \ g} \ \overbrace{des \ fes \ as}$
	T $\overline{T}$ $^{\circ}$ = $\overbrace{c \ e \ g} \ \overbrace{h \ d \ fis}$
	$^{\circ}$ T $\overline{T}$ = $\overbrace{c \ es \ g} \ \overbrace{des \ f \ as}$
Ve zvětšené sekundě:	T $\overline{D}$ $\overline{T}$ = $\overbrace{e \ g \ h} - \overbrace{des \ f \ as}$
	$^{\circ}$ ST $^{\circ}$ $\overline{T}$ $^{\circ}$ = $\overbrace{as \ c \ es} - \overbrace{h \ d \ fis}$

Abbildung 8: Šín 1933, 249.

3. Bitonale und polytonale Kombinationen sind solche, bei denen gleichzeitig Hauptfunktionen verschiedener Tonarten erklingen. Als höchste Entwicklungsstufe gilt die Akkordpolyphonie, von Šín präsentiert mit Beispielen aus Beethovens op. 81/I (hier zeigt sich eine Parallele zu dem bei Louis und Thuille auftau-

²⁴ Šín 1933, 231.

²⁵ Ebd., 247.

chenden Begriff ›Doppelharmonie‹²⁶), den Stücken *Bouře* von Vítězslav Novák und *Král Menkera* von Šín selbst.

4. Frei zusammengesetzte Klänge sind laut Šín immer entweder tonale, bitonale oder tritonale Kombinationen. Um das zu demonstrieren, analysiert Šín einige Takte der Toccata für Klavier, op.38 (1931) von Alois Hába (siehe Abbildung 9).

Andante

in: E dur A dur E dur A dur E dur E dur
 $\text{I}^{\text{FS}+7}$ $\text{S}^{\text{D}^3}_{\text{D}^3}$ $\text{S}^{\text{D}^3}_{\text{D}^3}$ $\text{D}^3_{\text{D}^3}$ $\text{T}^{\text{S}^3}_{\text{S}^3}$ $\text{T}^{\text{S}^3}_{\text{S}^3}$
 bzw. in: A dur A dur
 $\text{D}^3_{\text{D}^3}$ $\text{D}^3_{\text{D}^3}$

Abbildung 9: Alois Hába, Ausschnitt aus der *Toccata* für Klavier (1931), mit analytischen Einträgen von Šín 1933, 259-260, Zusammenfügung vom Verfasser.

5. Quartenakkorde werden von Šín ähnlich wie in der ersten Ausgabe seiner Harmonielehre beschrieben, aber er definiert sie nun als funktional mehrdeutige Akkorde, die man beispielsweise als Kombinationen von drei Funktionen beschreiben könne.²⁷

Parallelen mit Harmonielehren im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1930

Im Folgenden werden Parallelen zwischen der Harmonielehre Otakar Šíns und den Schriften von Hugo Riemann, Rudolf Louis und Ludwig Thuille, Ernst Kurth, und Herman Erpf aufgezeigt. Obwohl sich Šín aktiv als Rezipient von Riemann sowie Louis / Thuille präsentiert hat, lehnte er die Parallelen und Einflüsse von Kurth und Erpf explizit ab.

²⁶ Louis / Thuille 1907, 309–312.

²⁷ Šín 1933, 261.

Hugo Riemann

Die ›charakteristische Dissonanz‹ übernahm Šin von Riemann (darauf, dass die obere und untere Septime nicht immer modellhaft aufgelöst wird, hatte bereits Riemann hingewiesen). Die Folge von Dominantseptakkord und Subdominante (D7–S) ergibt das Problem der stehenden Septime, die im zweiten Akkord der Verbindung zum Grundton der Subdominante wird. Riemann hatte vorgeschlagen, die Verbindung D7–S als Trugschluss zum Leittonwechselklang der Tonikaparallele zu analysieren²⁸ (siehe Abbildung 10). Eine Verbindung Dominantseptakkord – Subdominante, in der die Septime stehen bleibt, lässt sich laut Šin angemessen nicht als D7–S analysieren, sondern als DS¹–S. Die Subdominante ist mit der Septime bereits ein Bestandteil der ersten Harmonie.

Riemann, Hugo (1912), Vorrede. Šin, Otakar (1933), 231.



Abbildung 10: Riemann 1917, Vorrede von 1912; Šin 1933, 231. Zusammenstellung vom Verfasser.

Rudolf Louis und Ludwig Thuille

Das Konzept der ›Bewegungsdissonanz‹ (einer harmonischen, horizontalen) und der ›effektiven Dissonanz‹ war in Harmonielehren aus dem deutschsprachigen Bereich bereits bei Rudolf Louis und Ludwig Thuille aufgetaucht. Bei Louis und Thuille heißt es:

Bei den akustischen Dissonanzen ist die Dissonanz offenbar und effektiv vorhanden, bei den harmonischen Dissonanzen ist sie gleichsam latent und nur idealiter da, bloß im und für das Bewußtsein, nicht aber auch in der sinnlichen Erscheinung.²⁹

Die ›akustische Dissonanz‹ entspricht der Šins ›effektiven Dissonanz‹, wobei die ›harmonische Dissonanz‹ wahrscheinlich als eine Anregung für Šins ›Bewe-

²⁸ Riemann 1912, z. B. Vorrede.

²⁹ Louis/Thuille 1907, 46–47.

gungsdissonanz« dienen konnte. Außerdem verwendet Šín ein Begriff der ›Doppelharmonie« von Louis und Thuille.

Ernst Kurth

Der Einfluss von Kurth kann – folgt man Šíns eigener Aussage – wohl ausgeschlossen werden. Er schreibt im Vorwort seiner Harmonielehre von 1922:

Als ich an meiner Harmonielehre arbeitete, erschien in Deutschland im J. 1920 ein Buch von Dr. Ernst Kurt[h]: Die romantische Harmonik, darauf wurde ich im Frühling 1921 von Dr. J. Hutter hingewiesen. Das Buch lesend, war ich überrascht, als ich herausfand, dass Kurt[h] seine Theorie auf dem gleichen melodischen Prinzip aufbaute wie ich.³⁰

Die Ähnlichkeiten im Denken der beiden Musiktheoretiker beziehen sich auf die musikalische Energetik, die versucht, eine metaphorische Sprache zwischen Naturwissenschaften, Philosophie und Psychologie in musikalische Begriffe umzusetzen. Sowohl für Šín als auch für Kurth ist die Aktivität der Melodie von großer Bedeutung. Laut Šín wird die in jedem Ton enthaltene ›Spannung« mit der ›Bewegung« aufgelöst, also mit einem ›Übergang« zu einem anderen Ton. Diese ›Bewegung« ist dann eine Ursache des horizontalen Verlaufs des Tons.

[I]n jedem Ton ist eine verdichtete Spannung, die den Ton dazu zwingt, sich zu bewegen, zu einem Übergang in einen anderen Ton. Die zum Ertönen des Tons notwendige Bewegung wird in Spannung umgewandelt, die durch Bewegung wieder gelöst wird, und dies ist die Ursache des horizontalen Verlaufs des Tons, also der Melodie.³¹

Ähnlich lautet der erste Satz der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* von Kurth:

Melodie ist eine Bewegung. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen als die wesentlichsten und die eigentlich bedeutsamen Momente des Melodischen herauszugreifen, ohne auf Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorgangs zwischen den Tönen zu achten. Mit ihnen ist das melodische Fortschreiten über die verschiedenen Tonhöhen hinweg untrennbar und ursprünglich verknüpft. [...] Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das

³⁰ Šín 1922, 6.

³¹ »[V] každém tónu je zhuštěno napětí nutící k pohybu, k přechodu v jiný tón. Pohyb nutný k vyloučení tónu se přeměňuje v napětí, které uvolňuje se opět pohybem, a to je příčinou horizontálního postupu tónu, t. j. melodie.« Šín 1922, 8.

Moment des Uebergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Uebergang ist Bewegung- Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie.³²

Obwohl Šín weiter in seiner *Harmonielehre* aus dem Jahr 1922 die Begriffe wie ›Bewegung‹, ›Spannung‹, ›Kraft‹, ›Bewegungsenergie‹ oder ›Schwere‹ in ähnlicher Weise wie Kurth verwendet, hat er diese Beziehung zu Kurth ausgeschlossen. Momentan kann man, basierend auf verfügbaren Literaturquellen, lediglich über der potenziellen Einflüsse der ›musikalischen Energetik‹, wie der Einfluss der *Lehre von Tonempfindungen* von Hermann von Helmholtz³³, der Verschmelzungstheorie Carl Stumpfs³⁴ oder des derzeit in Tschechien populären energetischen Substanzmonismus Wilhelm Ostwalds sowie haeckelischen Entwicklungsmonismus³⁵ sprechen.

Hermann Erpf

In Šíns *Harmonielehre* aus dem Jahr 1933 kommt eine andere Parallele mit deutschsprachiger Musiktheorie vor, konkret eine Anwendung der Funktionskombinationen, die vorher in 1927 in den *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik* von Riemanns Schüler Hermann Erpf beschrieben wurden. Šín verteidigte die Originalität seiner Ideen in der Vorrede seines Lehrbuchs, in der er erwähnte, dass bereits im Jahr 1927 seine Theorie zur Kombination von Dominanten in skizzierter Form abgeschlossen war und er nach dieser Methodik seine Privatschüler unterrichtet habe.³⁶

Wie auf Abbildung 11 zu sehen ist, sind die Kombinationen von der Dominante und der Subdominante (bei Erpf Ober- und Unterdominante im oberen und unteren Index) sowie die Tonika-Dominant Klänge ähnlich gekennzeichnet. Der einzige unterschiedliche Zugang betrifft die Leittonwechselklänge. Während bei Erpf die Terz des Klangs immer unverändert bleiben muss, ist es bei Šíns Leittonwech-

32 Kurth 1917, 1–2.

33 Seine *Lehre über Tonempfindungen* wurde mehrmals im Prager musikwissenschaftlichen Milieu ausführlich studiert beispielsweise von Ernst Mach, Otakar Hostinský, František Studnička.

34 Carl Stumpf war Professor an der Karls-Universität in Prag zwischen den Jahren 1879–1884. Darüber hinaus hat Karel Stecker, Šíns Lehrer, Stumpf in seiner Schrift (1889) zitiert.

35 Ovčáčková 2013.

36 Šín 1933, III.

selklängen möglich, nicht nur die Prime oder Quint zu erhöhen oder zu erniedrigen, sondern auch die Terz zu ändern. Die Riemann'schen Pfeile, die die Tonika unterstreichen, deuten demzufolge bei Erpf die beibehaltene Funktion hin. Demgegenüber ändern dieselben Zeichen bei Šín die Funktion in die Subdominante (phrygischer Quintakkord) oder Dominante (lydischer Quintakkord).

Abbildung 11: Gegenüberstellung der Kombinationszeichen bei Šín und Erpf. Zusammenstellung vom Verfasser.

Die Bedeutung von Otakar Šín im tschechischen und slawischen musiktheoretischen Kontext

Über die Einordnung von Šíns Werk in die Geschichte der Musiktheorie schreibt Šín selbst im Jahr 1929 in *Pazdírkův hudební slovník naučný* [*Pazdíreks musikalisches Wörterbuch*] bei der Definition des Schlagworts ›Harmonie‹:

Zuletzt präsentiert O. Šín, basierend auf Riemanns System, ein harm. System, das auf einer Neuformulierung der Definition von Konsonanz und Disson. basiert. Die Dur- und Moll-Dreiklänge sind naturgegebene Dominante und Subdom., also harm. dissonante Konsonanzen. Die Tonika ist das Ergebnis der Bewegung der Dominanten. Der Tonart-Begriff ist ein sekundärer Begriff.³⁷

Šín hat nach eigenen Worten an »ein modernes harmonisches System Riemanns«³⁸ angeknüpft, das auf dualistischem Denken basiert.

³⁷ Šín 1929, 141.

³⁸ Šín 1929, 140.

Nach Šíns Tod im Jahr 1943 begann eine frühe Rezeption seines Werks. Die tschechische Musiktheorie des Anfangs des 20. Jahrhunderts war von zwei Strömungen geprägt – die ›naturwissenschaftliche‹ welche die musikalische Akustik und Psycho-Physiologie beinhaltet, und die ›empirisch-pädagogische‹. Šín war laut Risinger³⁹ als ein Empiriker zu betrachten, der seine Bemühung der pädagogischen Arbeit widmete, dessen Konzept später die tschechisch und slowakisch pädagogisch orientierte Theorie fast vollständig beherrschte.⁴⁰

Die Bedeutung von Šíns Lehrwerk sahen seine Nachfolger in folgenden Punkten⁴¹: 1) Erfindung des Systems der Kombination von Funktionen zur Beschreibung der modernen Harmonik, 2) Unterscheidung von Bewegungs- und effektiven Dissonanz, 3) Erweiterung des dreistufigen Funktionssystem mit phrygischen und lydischen Dreiklang, 4) Unterscheidung zwischen ›außertonalen‹ Akkorden, Akkorden der Terzverwandtschaft und alterierten Akkorden (als Erster in der tschechischen musiktheoretischen Literatur), 5) Kombination der Harmonielehre mit anderen Komponenten des musikalischen Ausdrucks (Melodie, Rhythmus, Formenlehre), 6) Beschreibung der Modulation aufgrund der Neubewertung des bestimmten Akkords (als erster in Tschechien) und nicht zuletzt 7) war es ein erster umfassender Versuch in Tschechien einen »Umriss der modernen Harmonie« zusammenzufassen.

Die Rezeption von Šíns Werk in slawischen Ländern ist heutzutage wenig erforscht. Bemerkenswert ist die Parallele mit der sowjetischen Version der Funktionstheorie aus den 1930er Jahren. Fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Šíns tschechischer Funktionstheorie in ihrer zweiten Fassung wurde 1937/38 in der Sowjetunion der *Učebnik garmonii* des Autorenkollektivs Dubovsky / Yevseev / Sposobin / Sokolov veröffentlicht, der sogenannten Theoriebrigade. Diese überarbeitete Version der ersten Ausgabe von 1934 sollte für lange Zeit zum Standard werden und fand eine hohe Verbreitung. In der Fassung von 1938⁴² werden ebenfalls Kombinationszeichen verwendet. Die sowjetische Version der Funktionstheorie kombiniert Hauptfunktionen mit Stufen, und es kommen – wie bei Šín –

39 Risinger 1963, 66.

40 Die Weiterentwicklung der Funktionstheorie Šíns in Tschechien und in der Slowakei ist in diesen Lehrbüchern nachvollziehbar: Hůla 1956; Risinger 1958; Hradecký 1960 (Šíns Schüler); Hrušovský 1960; Janeček 1965; Tichý 1996.

41 Vgl. z. B. die Schlüsse von Janeček 1944, 14–55; Risinger 1963, 18–32; aus der neueren Literatur z.B. Holubec 2010, 51 oder Hons 2013, 119.

42 Dubovsky / Yevseev / Sposobin / Sokolov 1937/38.

auch Kombinationen von Zeichen für die Hauptfunktionen vor. Abbildung 12 zeigt einen Vergleich der Bezeichnung einfacher Harmonisierungen aus dem Lehrbuch von Šín und dem der Theoriebrigade. Nach dem aktuellen Wissensstand ist jedoch unbekannt, ob die Autoren von einem tschechischen Musiktheoretiker angeregt wurden.

Abbildung 12 zeigt zwei Beispiele für Harmonisierungsbezeichnungen. Oben ist ein Musikbeispiel von Šín (1933, 31) dargestellt, das eine Harmonisierung in 3/4-Metrik zeigt. Die Harmonisierungsbezeichnungen unter dem Beispiel sind: T, S, ST, Ø, T, D, ST, Ø, S, D, Ø. Unten ist ein Musikbeispiel von Dubovsky / Yevseev / Sposobin / Sokolov (1937/1938, Beispiel 238) dargestellt, das eine Harmonisierung in 2/4-Metrik zeigt. Die Harmonisierungsbezeichnungen unter dem Beispiel sind: D_{VII₆}, T, TS_{VI}, S, S_{II}, D, DT_{III}, T.

Abbildung 12: Šín 1933, 31 (oben); Dubovsky / Yevseev / Sposobin / Sokolov 1937/1938, Beispiel 238⁴³, (unten).

Es ist weiterhin denkbar, dass Šín die jugoslawische, bulgarische oder slowenische Musiktheorie beeinflusst hat, da viele Schüler am Prager Konservatorium, wo Šín unterrichtete, aus anderen slawischen Ländern stammten. Als Beispiel sei Vlastimil Peričić (1927–2000) genannt, ein jugoslawischer Komponist und Schüler von Stanoljo Rajčić (1910–2000), der in den 1930er-Jahren am Prager Konservatorium Komposition bei Rudolf Karel und Josef Suk studierte und wahrscheinlich auch Šíns zweijährigen Kurs in Harmonielehre besuchte. Peričić erwähnt in seiner Schrift *Razvoj tonalnog sistema* aus dem Jahr 1968 Šín als »Nachfolger Riemanns«, der seine Funktionstheorie entwickelte.⁴⁴ Darüber hinaus studierten in

43 Von Cheong (2018) übernommen.

44 Peričić, V. (1968). *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu. Vgl. НАГОРНИ-Петров, Наташа [Nagorni-Petrov, Nataša] 2021, 29.

den 1920er-Jahren zwei slowenische Komponisten am Prager Konservatorium, die später eigene Lehrbücher verfasst haben: Slavko Osterc *Kromatika in modulacija* (1941) und Lucijan Škerjanc *Harmonija* (1942).

Conclusio

Das Lehrbuch von Otakar Šín war für einen zweijährigen Kurs der Harmonie am Prager Konservatorium zwischen den Jahren 1922 bis 1943 gedacht; in einem Jahr die ›Diatonik‹ und im zweiten Jahr die ›Chromatik‹. Der zu lernende Stoff beinhaltet sowohl das Komponieren eigener Beispiele als auch die Analyse von Musik von Bach bis Schönberg. Das schließt die Analyse mithilfe seiner Funktionstheorie ein, die bereits für die Nebenstufen Funktionskombinationen als analytisches Mittel verwendet, darüber hinaus ist laut Šín weiterhin möglich mit der Funktionskombinationen von Akkorden der Leittonverwandtschaft (Phrygischer und Lydischer Akkord zu Tonika, Subdominante oder Dominante) sowie der Terzverwandtschaft alle denkbaren Zusammenklänge der tonalen und atonalen Musik zu analysieren.

Aus der Sicht der deutschsprachigen Musiktheorie stellt die Šíns Funktionstheorie einen Beitrag zur Vollständigkeit der Riemann-Rezeption dar. Es bleibt jedoch noch festzuhalten, warum die Werke Šíns in der deutschsprachigen Theorielandschaft so vernachlässigt wurden. Ein erster Grund dafür könnte sein, dass Šíns musiktheoretisches Werk nie ins Deutsche übersetzt wurde. Die deutsche Version anderer Harmonielehren aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, wie die von Leoš Janáček (1912) oder Alois Hába (1927), ermöglichte eine breitere Rezeption und führte zum Beispiel dazu, dass diese Harmonielehren als Schlagwörter im *Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (2017) aufgeführt werden konnten und somit einen Platz in der deutschsprachigen Literatur eingenommen haben. Ein weiterer Grund dafür könnte eine kritische Rezeption von Šíns Werk in Tschechien sein (diskutiert wurden beispielsweise die Inkonssequenzen der Funktionssymbolen⁴⁵ oder die »systematischen, methodischen und Ausdrucks-Unklarheiten«⁴⁶). Tschechische Musiktheoretiker konzentrierten sich mehr auf die Weiterentwicklung, Neube-

45 Janeček 1944, 55.

46 Risinger 1963, 23.

wertung und Synthese der fruchtbaren Gedanken der Harmonielehren von Šín, Janáček und Hába anstelle der Übermittlung Šíns Werks. Deshalb sind momentan nur unvollständige und kurze Artikel über Šín in MGG Online⁴⁷ oder in Grove Musik Online⁴⁸ außerhalb Tschechiens verfügbar.

Dennoch wird Šíns Funktionstheorie, die als erste in Tschechien die Riemanns Funktionstheorie rezipiert hat, mit einigen Bearbeitungen und Vereinfachungen bis heute in der Tschechischen und Slowakischen Republik verwendet. Die Šín-Rezeption in den anderen slawischen Ländern wurde in diesem Aufsatz zwar angedeutet, könnte jedoch in Zukunft noch genauer und ausführlicher erforscht werden. Es bietet sich zudem die Möglichkeit, die analytische Anwendbarkeit von Šíns Funktionstheorie auf tonale und atonale Musik sowie die Verbindung zwischen Šíns Werks und der ›musikalischen Energetik‹ näher zu untersuchen.⁴⁹

Literatur

- Cheong, Wai Ling / Ding Hong (2018), »Sposobin Remains: A Soviet Harmony Textbook's Twisted Fate in China«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2. <http://doi.org/10.31751/974>
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov (1937/38), *Ucheb-nik garmonii*. 2 Bd. 2. Aufl., Moskau: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo (Muzgiz).
- Erpf, Hermann (1927), *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Foerster, Josef (1887), *Nauka o harmonii* [Harmonielehre], Prag: F. Urbánek.
- Hába, Alois (1927), *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig: F. Kistner und C. F. W. Siegel.
- Helmholtz, Hermann von (1913), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [1862], 6. Aufl. Braunschweig: Verlag von Friedr. Vieweg & Sohn.
- Hons, Miloš (2021), »Karel Janáček – a leading figure in Czech Music Theory and Pedagogy: his theoretical writings from the 1930s and 1940s«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2. <https://doi.org/10.31751/1155>
- Hostinský, Otakar (1887), *Nové dráhy vědecké nauky o harmonii* [Neue Wege der wissenschaftlichen Harmonielehre], Prag: Dalibor.

47 Mañour 2006.

48 Tyrrell 2001.

49 Die Anwendbarkeit der Šíns Funktionstheorie sowie die Beziehung zur musikalischen Energetik war ein Gegenstand der Diplomarbeit des Verfassers dieses Absatzes. Pinkas 2023.

- Hrušovský, Ivan (2019), *Úvod do štúdia teórie harmónie* [Einleitung ins musiktheoretische Studium der Harmonie] [1960], 5. Aufl., Bratislava: Hudobné centrum.
- Hradecký, Emil (1960), *Úvod do studia tonální harmonie* [Einleitung ins Studium der tonalen Harmonie], Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Hůla, Zdeněk (1956), *Nauka o harmonii* [Harmonielehre], Prag: SNKLHU.
- Janáček, Leoš (1912), *Úplná nauka o harmonii* [Vollständige Harmonielehre], Brno: A. Píša.
- Janeček, Karel (1965), *Základy moderní harmonie* [Grundlagen der modernen Harmonie], Prag: SHN.
- Janeček, Karel (1944), *Otakar Šín*, Prag: Česká akademie věd a umění.
- Kofroň, Jaroslav (1958), *Učebnice harmonie* [Lehrbuch der Harmonie], Prag: SNKLHU.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin: Max Hesses Verlag.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Klett & Hartmann.
- Maňour, Ondřej (2006), »Šín, Otakar«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24989>
- Нагорни Петров, Наташа [Nagorni Petrov, Nataša] (2021), *Аналитички приступ уџбеничкој литератури из хармоније* [Analytischer Zugang zur Harmonielehre-Literatur], Ниш : Универзитет у Нишу, Факултет Уметности у Нишу.
- Ovčáčková, Lenka (2013), *Ernst Haeckel in Tschechien. Die Spuren des Hackelschen Monismus im tschechischen Kulturraum am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts*, Dissertationsarbeit, Univerzita Karlova v Praze.
- Osterc, Slavko (1941), »Kromatika in modulacija. Navodila za komponiste«, *Glasbena zbirka NUK, Kronika I*, 9.
- Perićić, Vlastimir (1968), *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Pinkas, Michael (2023), *Riemann-Rezeption und musikalische Energetik in Tschechien: Zu Otakar Šíns Harmonielehre*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Recknagel, Marion (2017), »Leoš Janáček. Harmonielehre«, in: *Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, 232–234.
- Riemann, Hugo (1902), *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo (1912), *Handbuch der Harmonielehre* [1887], 4. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1917), *Handbuch der Harmonielehre* [1887], 6. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Risinger, Karel (1955), *Přehledná nauka o harmonii* [Übersichtliche Harmonielehre], Prag: SPN.
- Risinger, Karel (1958), *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality* [Umriss eines allgemeinen musikalischen Funktionssystems erweiterter Tonalität], Prag: Knižnice hudebních rozhledů.

- Risinger, Karel (1963), *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie. Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček* [Führende Persönlichkeiten in der modernen tschechischen Musiktheorie. Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček], Prag: Státní hudební vydavatelství.
- Skuherský, František Zdeněk (1885), *Nauka o harmonii na vědeckém základě* [Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage], Prag: F. Urbánek.
- Smolka, Jaroslav (2010), »Pokus o rehabilitaci Risingerem tiskem vydaného a pak autorem odvolaného hudebněteoretického spisu« [Ein Rehabilitierungsversuch einer veröffentlichten und folgend widerrufenen musiktheoretischen Schrift], in: *Hudební teorie dnes a zítra*, Prag: Akademie múzických umění.
- Spurný, Lubomír (2017), »Alois Hába«, in: *Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, 183–185.
- Spurný, Lubomír (2007), »Was ist neu an Hábas Neuer Harmonielehre?«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/4, 323–328. <https://doi.org/10.31751/264>
- Stecker, Karel (1889), *Kritické příspěvky k některým sporným otázkám vědy hudební* [Kritische Beiträge zu einigen kontroversen Themen der Musikwissenschaft], Prag: KČSN.
- Šín, Otakar (1922), *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus], Prag: Hudební matice Umělecké besedy.
- Šín, Otakar (1928), »Nová nauka o harmonii« [Neue Harmonielehre], in: *Listy Hudební Matice*, Prag: Hudební matice Umělecké besedy, 34.
- Šín, Otakar (1929), »Harmonie«, in: Pazdírkův hudební slovník naučný. I. Část věcná. Názvosloví–Teorie–Dějiny–Organisace hudebního života. Brno: Ol. Pazdírek.
- Šín, Otakar (1933), *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Vollständige Harmonielehre auf Grund der Melodie und des Rhythmus], Prag: Hudební matice Umělecké besedy.
- Šín, Otakar (1936), *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze* [Lehre vom Kontrapunkt, von der Imitation und der Fuge], Prag: F. A. Urbánek.
- Šín, Otakar (1949), *Všeobecná nauka o hudbě jako průprava pro studium nauky o harmonii, o kontrapunktu a o hudebních formách* [Allgemeine Musiklehre...], Prag: Hudební matice Umělecké besedy.
- Škerjanc, Lucijan M. (1942), *Harmonija*, Glasbena zbirka NUK.
- Tyrrell, John (2001), »Otakar Šín«, *Grove Music Online*, hg. von Deane Root.
- Tichý, Vladimír (2011), *Harmonicky myslet a slyšet* [Harmonisch denken und hören] [1996], 2. Aufl., Prag: NAMU.
- Vejvodová, Petra (2016), *Korespondence Hugo Riemanna Josefu Jiráňkovi z fondu Muzea Bedřicha Smetany* [Briefwechsel von Hugo Riemann an Josef Jiráň aus der Sammlung des Bedřich-Smetana-Museums], Diplomarbeit, Univerzita Karlova v Praze.

© 2025 Michael Pinkas (michael.pinkas@students.mdw.ac.at, ORCID iD: 0000-0003-3519-4936)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Pinkas, Michael (2025), »Riemann-Rezeption in Tschechien. Zu Otakar Šíns Harmonielehren aus den Jahren 1922 und 1933«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2021), hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 425–449. <https://doi.org/10.31751/p.347>

eingereicht / submitted: 31/05/2022

angenommen / accepted: 12/08/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025