

# 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.

## Das enharmonische Klanggeschlecht im Schrift- und Musikwerk Jean-Philippe Rameaus

Die Bedeutung des Begriffs ›enharmonisch‹ hat sich im Laufe der Jahrhunderte erheblich verändert. Das antike Konzept des enharmonischen Tetrachords wurde nicht nur 1555 durch Nicola Vicentino aufgegriffen, sondern auch im 18. Jahrhundert durch Jean-Philippe Rameau. Letzterer suchte dabei das Vorkommen des für den enharmonischen Tetrachord charakteristischen Vierteltons in der Beziehung zweier Töne wie *dis* und *es*, die seinem Tonsystem zufolge in etwa um einen Viertelton (125 : 128) auseinander lagen, wenngleich sie auf einer zwölfstufigen Klaviatur durch dieselbe Taste bzw. durch dieselbe Tonhöhe repräsentiert waren.

Dabei betonte Rameau, dass die »Wirkung« eines solchen enharmonischen Vierteltons in bestimmten Situationen selbst ohne einen tatsächlichen Tonhöhenunterschied »spürbar« oder »erfahrbar« sei. Dies belegte er unter anderem anhand seiner eigenen musikalischen Werke, darunter zwei Sätze aus *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (ca. 1728) sowie zwei Szenen aus seinen Bühnenwerken *Hippolyte et Aricie* (1733) und *Les Indes Galantes* (1735).

Ausgehend von diesen Beispielen soll im Folgenden untersucht werden, inwieweit Rameaus ›implizierter‹ Viertelton zwischen enharmonisch verwandten Tönen (z. B. zwischen *dis* und *es*) aus heutiger Sicht tatsächlich als solcher wahrgenommen werden kann und zu welchem Grad das dabei zugrunde liegende Wahrnehmungskonzept hinsichtlich des im 19. Jahrhundert durch Georg Joseph Vogler und Gottfried Weber geprägten Prinzips der ›enharmonischen Mehrdeutigkeit‹ als richtungsweisend gelten kann.

Over the centuries, the meaning of the term ›enharmonic‹ underwent significant changes. The ancient concept of the enharmonic tetrachord was not only taken up by Nicola Vicentino in 1555, but also by Jean-Philippe Rameau in the 18th century. Rameau considered the occurrence of a quarter tone as a characteristic element of the enharmonic genus and discovered that it could in fact be found in the relation between two tones like *D#* and *Eb*. These two tones were, according to his tonal system, indeed about a quarter tone (125 : 128) apart from each other, even though they were represented by the same key (i.e., by the same pitch) on a keyboard with twelve keys per octave.

In light of this fact, Rameau pointed out that the »effect« of such an enharmonic quarter tone could in certain contexts even be »sensed« or »experienced« without an actual pitch difference. In order to exemplify this, he referred to a number of passages from his own musical oeuvre, including two movements from his *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (ca. 1728), as well as two scenes from his stage works *Hippolyte et Aricie* (1733) and *Les Indes Galantes* (1735).

Based on these examples, this paper will investigate to what extent Rameau's ›implicit‹ quarter tone between enharmonically related tones (e.g., between *D#* and *Eb*) can be perceived as such from today's perspective. Furthermore, it will be discussed to what degree Rameau's perceptual concept of enharmonicism can be regarded as pointing towards the 19th-century idea of ›enharmonische Mehrdeutigkeit‹ coined by Georg Joseph Vogler and Gottfried Weber.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: enharmonic diesis; enharmonic equivalence; enharmonicism; Enharmonik; Enharmonische Diesis; Enharmonische Mehrdeutigkeit; Gottfried Weber; Jean-Philippe Rameau; Nicola Vicentino

Im musiktheoretischen Diskurs unserer Zeit wird unter dem Begriff der Enharmonik für gewöhnlich eine Beziehung zweier Töne wie *cis* und *des* verstanden, die zwar unterschiedlich notiert werden, jedoch auf einer zwölfstufigen Klaviatur durch dieselbe Taste repräsentiert sind.

So wird der Begriff ›enharmonic‹ im *New Grove Dictionary* beispielsweise zunächst vorrangig durch eine Gleichsetzung enharmonisch verwandter Töne definiert: »A term used in modern theory to denote different ways of ›spelling‹ the name of one note: for example  $B\# = C = Db$ ,  $C\# = Db$  etc.«<sup>1</sup>

Andererseits wird direkt im folgenden Satz der Begriff ›enharmonic change‹ eingeführt, der mit ›enharmonische Umdeutung‹ übersetzt werden kann und unweigerlich einen Bedeutungsunterschied zwischen zwei enharmonisch verwandten Tönen voraussetzt: »An ›enharmonic change‹ is the respelling of a note in accordance with its changing function, for instance *Db* being renamed *C#* [...].«<sup>2</sup>

Um diesem scheinbaren Widerspruch zwischen einer Gleichsetzung enharmonisch verwandter Töne (*cis* = *des*) und einem Bedeutungsunterschied selbiger (*cis* ≠ *des*) auf den Grund zu gehen, soll das Konzept der Enharmonik im Folgenden aus historischer Sicht beleuchtet werden, insbesondere im Hinblick auf die theoretische und musikalisch-kompositorische Anwendung bei Jean-Philippe Rameau.

## Ein Zeitgenosse Rameaus: Johann David Heinichen

Zwischen Jean-Philippe Rameau (1683–1764) und Johann David Heinichen (1683–1729) lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen. Beide wurden nicht nur im selben Jahr geboren, sondern brachten auch in den 1720er Jahren ein bedeutendes musiktheoretisches Traktat heraus. Während jedoch das Phänomen der Enharmonik in Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) noch keine nennenswerte Erwäh-

1 Rushton 2001.

2 Ebd.

nung fand,<sup>3</sup> enthält Heinichens sechs Jahre später entstandene Schrift *Der General-Bass in der Composition* bereits eine sehr aufschlussreiche Beschreibung davon. Im Kapitel »Von theatralischen Resolutionibus der Dissonantien« schreibt Heinichen:

»[...] wenn wir einen von unsern 12 Chromatischen Clavibus zwischen denen Lineen auf 2 differente Arthen nach einander bezeichnet sehen, so sagen wir, es sey solches eine Verwechselung der musicalischen Generum.«<sup>4</sup>

In den entsprechenden Notenbeispielen Heinichens<sup>5</sup> sind dabei stets solche Tonbeziehungen zu finden, die nach den heute üblichen Begrifflichkeiten als »enharmonisch« zu bezeichnen wären. So findet sich in Abb. 1 beispielsweise im oberen System eine mit einer Überbindung versehene Tonfolge *dis-es*. Ebenso verlangt der Generalbass auf der ersten Zählzeit zunächst ein *dis* als große Terz eines H-Dur-Dreiklangs, während sich auf der zweiten Zählzeit bereits ein *es* als kleine Terz des c-Moll-Dreiklangs ergeben würde.



Abbildung 1: Heinichen (1728), 709, »Verwechselung der musicalischen Generum«

Tonbeziehungen wie *dis-es* waren in der Musik jener Zeit verhältnismäßig selten anzutreffen. Heinichen legt nahe, man solle solche »fast wider die Natur lauffenden Changement der Tone [...] selten, und mit einem Judicio anbringen«<sup>6</sup>, so beispielsweise »bey Expression harter Worte, als des Schmerzes, der Verzweiffelung, der Grausamkeit«.<sup>7</sup>

Ein vergleichbares Beispiel findet sich unter anderem in Georg Muffats *Sonata Violino Solo* (1677).<sup>8</sup> Dort erklingt in Takt 115 zunächst ein *eis* als große Terz eines Cis-Dur-Dreiklangs, direkt anschließend jedoch der enharmonisch verwandte Ton *f* als kleine Terz eines d-Moll-Dreiklangs (Abb. 2). Selbige Wendung wird

3 Vgl. Ferris 1959, 252.

4 Heinichen 1728, 706.

5 Ebd., 706–712.

6 Ebd., 709 (Fußnote).

7 Ebd., 707 (Fußnote).

8 Vgl. auch Kirnbauer 2015, 87 f.

anschließend noch zweimal in anderen Transpositionen wiederholt (*ais–b* in T. 120 f.; *his–c* in T. 126 f.). Die Ähnlichkeit dieser drei Stellen zu dem zuvor angeführten Beispiel Heinichens ist nicht von der Hand zu weisen.

Abbildung 2: Muffat, *Sonata Violino Solo*, T. 114–117<sup>9</sup>



[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348\\_audio\\_01.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348_audio_01.mp3)

Audiobeispiel 1: Muffat, *Sonata Violino Solo* (Ausschnitt)<sup>10</sup>

Wie aus dem obigen Zitat deutlich wird, beschrieb Heinichen derartige Wendungen als »Verwechslung der musicalischen Generum«, also als einen Wechsel der musikalischen Klanggeschlechter. Damit zielte er auf die drei antiken *Genera* ab, die er in alter Tradition als »Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum« bezeichnete.<sup>11</sup> Um dies näher zu erläutern, sei im folgenden Abschnitt die Beschaffenheit dieser drei antiken Klanggeschlechter sowie ihr Wiederaufleben in der italienischen Renaissance kurz zusammengefasst.

## Vicentino, Zarlino und die drei antiken *Genera*

In der antiken Lehre, überliefert durch den spätrömischen Gelehrten Boethius, bezeichneten die drei *Genera* in erster Linie drei unterschiedliche Teilungen eines Tetrachords: die diatonische (Halbton – Ganzton – Ganzton), die chromatische (Halbton – Halbton – Kleinterz), sowie die enharmonische (Diesis – Diesis –

9 Im abgebildeten Notenbeispiel wurde die Rückalteration bereits erhöhter Töne wie *fis* oder *cis* anders als im Muffat'schen Original nicht mithilfe von b-Vorzeichen, sondern mithilfe von Auflösungszeichen vorgenommen.

10 In dieser Aufnahme wird die Tonbeziehung *eis–f* auf der Violine durch einen tatsächlichen Tonhöhenunterschied umgesetzt, begleitet durch ein *Cimbalò Cromatico* (vgl. Keller 2011) mit 17 Tasten pro Oktave. Eva Saladin (Violine) und Johannes Keller (*Cimbalò Cromatico*), 2016. <https://youtu.be/G583ZJ1PsdK?t=414> (abgerufen am 4.1.2024).

11 Heinichen 1728, 706.

Großterz).<sup>12</sup> Der enharmonische Tetrachord enthielt dabei zwei sogenannte *Diesen*, womit Boethius ein mikrotonales Intervall bezeichnete, das in etwa der Hälfte eines Halbtones entsprach.<sup>13</sup>

Im Mittelalter wurde die antike Lehre der drei *Genera* weiter überliefert, sie fand jedoch in der musikalischen Praxis kaum Anwendung.<sup>14</sup> Erst in der Renaissance wurden konkrete Bestrebungen erkennbar, eine musikalische Verwendung aller drei antiken *Genera* zu ermöglichen. Von zentraler Bedeutung war dabei das Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) von Nicola Vicentino.<sup>15</sup> In den darin aufgeführten Darstellungen der drei Tetrachorde in Notenschrift (Abb. 3)<sup>16</sup> kennzeichnete er die enharmonische Diesis durch einen Punkt über der betreffenden Note, die infolgedessen um die Hälfte eines kleinen Halbtones höher intoniert werden sollte.<sup>17</sup>

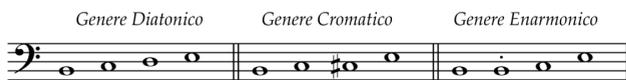


Abbildung 3: Vicentino, *L'antica musica* (1555), 14f., Tetrachorde der drei antiken *Genera*

Davon ausgehend entwickelte Vicentino ein erweitertes Tonsystem,<sup>18</sup> das nicht nur in einigen von ihm verfassten Vokalkompositionen Anwendung fand,<sup>19</sup> sondern auch in Gestalt eigens von ihm entworfener Tasteninstrumente wie dem *Archicembalo* mit 36 Tasten pro Oktave.<sup>20</sup>

12 Boethius 1867, 213. Die Begriffe »tribus semitoniis« und »ditono« wurden hier zur besseren Verständlichkeit als »Kleinterz« und »Großterz« übersetzt. Vgl. auch Kirnbauer 2015, 70; Moßburger 2006, 344.

13 »[...] diesis autem est semitonii dimidium« (Boethius 1867, 213).

14 Moßburger 2006, 345.

15 Vicentino [1555] 1996. Siehe auch Kirnbauer 2015, 69f.; Reichert 2017, 498f. Vgl. auch das Projekt *Vicentino21* der *Schola Cantorum Basiliensis* (<https://www.fhnw.ch/plattformen/vicentino21/>, abgerufen am 4.1.2024).

16 Vicentino [1555] 1996, 44–50 (im Original: 14f.).

17 »[...] these notes are sung one-half of a minor semitone higher« (ebd., 40 [im Original: 12]).

18 Cordes 2007, 24–36; Reichert 2017, 500; Wild 2017, Abs. 29–31; Kaufmann 1963, 343–345.

19 Vicentino [1555] 1996, 209–225 (im Original: 67–71). Vgl. auch Cordes 2007, 37–57; Kirnbauer 2015, 71f.; Wild 2017, Abs. 31–35; Rasch 2002, 76.

20 Cordes 2007, 58–72; Reichert 2017, 500; Wild 2017, Abs. 8f.; Keller 2011, 11–14; Rasch 2002, 37–43. Zum verwandten *Arciorgano* siehe auch Kaufmann 1961. Vgl. auch das Projekt *Studio31* der *Hochschule für Musik Basel* und der *Schola Cantorum Basiliensis* (<https://www.projektstudio31.com>, abgerufen am 4.1.2024).

Drei Jahre später findet sich zudem eine vergleichbare Darstellung der antiken Tetrachorde in Gioseffo Zarlinos Traktat *Le istituzioni harmoniche* (1558), allerdings mit dem Unterschied, dass dieser die enharmonische Diesis nicht durch einen Punkt, sondern durch ein x-Vorzeichen kennzeichnete.<sup>21</sup>

Dabei ist insbesondere darauf hinzuweisen, dass sich Zarlino dafür aussprach, sich weniger auf ganze Tetrachorde, sondern vielmehr auf die Verwendung sogenannter *chorde particolari* zu fokussieren, also auf die jeweiligen charakteristischen Tonschritte der drei *Genera*. Als charakteristisch bezeichnete er dabei im Wesentlichen den chromatischen Halbton (b/#) und die enharmonische Diesis (x), im Gegensatz zu den ebenfalls in den entsprechenden Tetrachorden enthaltenen Terzintervallen.<sup>22</sup>

## Rameau und das *genre enharmonique*

Nachdem das enharmonische Klanggeschlecht im 17. Jahrhundert unter anderem im Umfeld des italienischen Musiktheoretikers Giovanni Battista Doni zur Anwendung gekommen war,<sup>23</sup> wurde es im 18. Jahrhundert erneut durch den französischen Komponisten und Musiktheoretiker Jean-Philippe Rameau (1683–1764) aufgegriffen, der wiederum neue Wege fand, sie in der Musik seiner Zeit zu verorten. Um dies näher zu erläutern, soll im Folgenden zunächst auf Ra-

21 Zarlino [1558] 1968, 269 (im Original: 281). Zarlino zufolge wird ein Ton durch das x-Vorzeichen um die Hälfte eines großen Halbtones erhöht: »[...] the large semitone can be divided into two parts« (ebd., 279 [im Original: 286]).

22 »Thus the characteristic steps of these genera are these: [...]« (ebd., 269 [im Original: 280 f.]). »We actually do use their steps but not the genera themselves. We use the parts but not the whole. [...] This is when the steps indicated by the signs ♭, b, #, and x only are employed« (ebd., 279 [im Original: 286]). »The diatonic may proceed melodically with the intervals of major or minor third, and this does not change its genus« (ebd., 273 [im Original: 283]).

23 Enharmonische Tonstufen finden sich im 17. Jahrhundert unter anderem bei Giovanni Battista Doni (Kirnbauer 2013, 60–108, 148–156, 253–266, 289 f.; Kirnbauer 2015, 83–86), bei Domenico Mazzocchi (Kirnbauer 2013, 21–35, 40–45, 176–179, 237–251, 301–304; Kirnbauer 2015, 78 f.), bei Ascanio Mayone (Kirnbauer 2015, 75–78), sowie in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*, wobei insbesondere auf zwei bemerkenswerte Beispiele von Galeazzo Sabbatini und Ferdinand III verwiesen sei (Kirnbauer 2013, 200–216, 351–362; Kircher 1650, Bd. I/7, 664–672, 685–689). Vgl. auch Cordes 2007, 75–93. Enharmonische Tasteninstrumente wurden im 17. Jahrhundert unter anderem von Fabio Colonna, Marin Mersenne und Michael Bulyowsky entworfen (Rasch 2002, 57–72; Keller 2011, 5 f.).

meaus Tonsystem eingegangen werden, und zwar auf der Grundlage seiner späteren Schriften nach dem *Traité*, in denen auch das enharmonische Klanggeschlecht erläutert wird.<sup>24</sup>

Das Tonsystem, das Rameau in seiner *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) vorstellt, beruht maßgeblich auf zwei Haupt-Intervallbeziehungen, die aus der Obertonreihe, bzw. dem *corps sonore*<sup>25</sup>, abgeleitet werden:

1. Quintbeziehungen (z.B. *F-C-G-...*), die er als *proportion triple* bezeichnet<sup>26</sup>, da sie im Sinne der Obertonreihe durch Dreierpotenzen angegeben werden (1; 3; 9; 27; 81; ...)
2. Grobterzbeziehungen (z.B. *As-C-E-...*), die er als *proportion quintuple* bezeichnet<sup>27</sup>, da sie dementsprechend auf Fünferpotenzen beruhen (1; 5; 25; 125; ...)

Als Begründung für die Auswahl dieser beiden Intervallbeziehungen verweist Rameau bereits 1726 in seiner Abhandlung *Nouveau système* auf akustische Beobachtungen des Wissenschaftlers Marin Mersenne<sup>28</sup>, der knapp ein Jahrhundert zuvor den dritten und fünften Oberton als »deutlicher wahrnehmbar als die anderen« bezeichnete.<sup>29</sup>

Zur Veranschaulichung des Zusammenwirkens von Quint- und Grobterzbeziehungen dient Rameau dabei insbesondere eine tabellarische Anordnung von Tönen, die er auch als »Table des Progressions« bezeichnet. Darin sind Quintbeziehungen in vertikaler, sowie Grobterzbeziehungen in horizontaler Richtung angeordnet (Abb. 4). In verschiedenen Ausfertigungen finden sich solche häufig als »Tonnetz« bezeichneten Tondiagramme in Rameaus Abhandlungen *Nouveau système* (1726), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de*

24 Im *Traité* fand das enharmonische Klanggeschlecht noch keine nennenswerte Erwähnung: »At no point in the book [= the *Traité*] does he deal with enharmonic progressions theoretically« (Ferris 1959, 252).

25 Rameau 1750, 19f.

26 Ebd., 25–26; 30–32.

27 Ebd., 25–26; 90–92.

28 Rameau 1726, 17 (siehe Randnotiz).

29 »[...] la Douziesme, & la Dix-septiesme s'entendent plus distinctement que les autres« (Mersenne 1637, 209).

*l'harmonie* (1750),<sup>30</sup> sowie in zwei musiktheoretischen Schriften des Basler Wissenschaftlers Leonhard Euler (1739, 1774).<sup>31</sup>

### PROGRESSIONS TRIPLES ET QUINTUPLES

si b.....1	re.....5	fa#.....25	la#.....125
fa.....3	la.....15	ut#.....75	
ut.....9	mi.....45	sol#.....225	
Sol.....27	si.....135	re#.....675	
re'.....81	fa#.....405	la#.....2025	
la.....243	ut#.....1215		
mi.....729	Sol#.....3645		
si.....2187	re#.....10935		
fa#.....6561	la#.....32805		
ut#.....19683			
Sol#.....59049			
re#.....177147			
la#.....531441			

*La progression triple qui est perpendiculaire donne des Quintes, et la quintuple qui est Orizontale donne des Tierces majeures.*

Abbildung 4: Rameau, *Démonstration* (1750), Tab. A, »Progressions triples et quintuples«

Auf der Grundlage dieser Überlegungen gelingt es Rameau unter anderem im Rahmen seiner *Démonstration* (1750), ausgehend von einer *proportion triple* das diatonische Klanggeschlecht (*genre diatonique*) herzuleiten. Dazu wählt er zunächst drei Tonstufen im Quintabstand aus, wie z.B. *F–C–G* (vgl. *fa–ut–sol* in der ersten Spalte von Abb. 4), die er als Töne einer *basse fondamentale* versteht.<sup>32</sup> Aus den Tönen der über diesen drei Fundamenten entstehenden Dur- bzw. Molldreiklänge können dann schließlich diatonische Skalen gebildet werden (Abb. 5).<sup>33</sup> Hieraus wird ersichtlich, dass Rameau die Diatonik nicht als gegeben voraussetzt,

30 Rameau 1726, ausklappbare Zusatzseite zwischen 24 u. 25 (»Table des Progressions«); Rameau 1737, 45 (Ex. III im Anhang); Rameau 1750, 27 f. (Tab. A im Anhang).

31 Euler 1739, 147; sowie Euler 1774, 350 (dort als »Speculum Musicum« bezeichnet).

32 Rameau 1750, 30–32. Die drei quintverwandten Tonstufen bezeichnet Rameau an dieser Stelle auch als *sous-dominante*, *note tonique* (bzw. *son principal*) und *dominante*.

33 Rameau 1750, 32–34 (Tab. B–C im Anhang), 71–74 (Tab. D–E im Anhang); Rameau 1737, Ex. XVI–XVII im Anhang.

sondern sie gewissermaßen als »Produkt« einer *proportion triple*, also eines sich um Quinten bewegenden Fundaments ansieht.

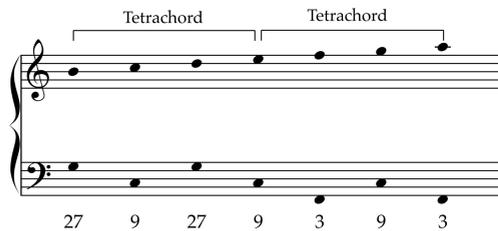


Abbildung 5: Rameaus Herleitung des diatonischen Klanggeschlechts<sup>34</sup>

Um das chromatische und das enharmonische Klanggeschlecht herzuleiten, wird analog dazu eine *proportion quintuple* verwendet, also ein sich um große Terzen bewegendes Fundament. Im Falle des chromatischen Klanggeschlechtes (*genre chromatique*) geht Rameau dabei von einer einfachen Fundamentbewegung *B–D* aus, die zwischen den Tönen der darüberliegenden Dreiklänge einen kleinen bzw. chromatischen Halbtonschritt *f–fis* entstehen lässt (Abb. 6, links).<sup>35</sup> Dabei ist anzumerken, dass Rameau durchaus zwischen chromatischen und diatonischen Halbtönen unterscheidet. Halbtonschritte wie z. B. *e–f*, bei denen ein Stammtonwechsel vorliegt, bezeichnet er dementsprechend als diatonisch.<sup>36</sup>

Zudem ist festzustellen, dass Rameau – ähnlich wie es sich durch Zarlinos *chorde particolari* bereits angedeutet hatte<sup>37</sup> – das chromatische Klanggeschlecht allein auf das Vorkommen von chromatischen Halbtönen zurückführt. Der chromatische Tetrachord in seiner ursprünglichen Gestalt findet bei Rameau keine Erwähnung mehr.

34 Vgl. Rameau 1750, Tab. B im Anhang. Die Darstellung wurde in Notenform übertragen.

35 Rameau 1750, 90f.

36 »Jener *kleine Halbton* wird als *chromatisch* bezeichnet, ebenso wie der *große* als *diatonisch* bezeichnet wird. Er zeichnet sich stets dadurch aus, dass eine *Note* mit einem # oder *b* versehen wird, wobei sie ihren Namen nicht ändert« (»Ce *demi-ton mineur* s'appelle *Chromatique*, de même que le *majeur* s'appelle *Diatonique*, il est toujours désigné par un *dièze* ou un *bémol* joint à une *note* qui ne change point de nom«; ebd., 91). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebungen im Original.

37 Vgl. die Erläuterungen zu Zarlinos *chorde particolari* im vorigen Abschnitt.

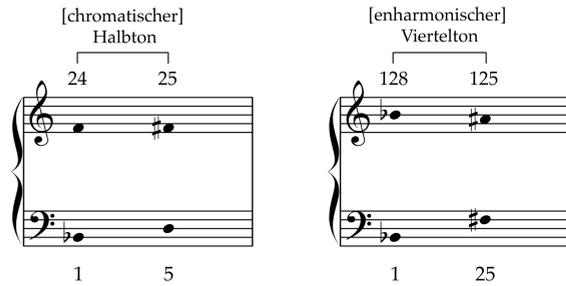


Abbildung 6: Rameaus Herleitung des chromatischen bzw. des enharmonischen Klanggeschlechts<sup>38</sup>

Zur Herleitung des enharmonischen Klanggeschlechtes (*genre enharmonique*) geht Rameau ebenfalls von einem Fundament *B* aus, bewegt dieses jedoch gleich um zwei große Terzen nach oben (*B–Fis*), sodass aus den darüber liegenden Akkordtönen eine enharmonische Tonbeziehung *b–ais* entsteht (Abb. 6, rechts). Dieses Intervall *b–ais*, das durch das Zahlenverhältnis 128 : 125 ausgedrückt werden kann<sup>39</sup>, bezeichnet Rameau als einen ›enharmonischen Viertelton‹, der für ihn von nun an das charakteristische Merkmal des enharmonischen Klanggeschlechtes darstellt.<sup>40</sup> Ebenso wie der chromatische findet auch der enharmonische Tetrachord in seiner ursprünglichen Gestalt bei Rameau keine Erwähnung mehr.

Zudem sei angemerkt, dass Rameaus ›enharmonischer Viertelton‹ im Gegensatz zu der ›enharmonischen Diesis‹ der Renaissance keiner zusätzlichen Versetzungszeichen wie Vicentinos Punkte bedarf, sondern sich allein aus den Gesetzmäßigkeiten eines rein gestimmten Tonsystems ergibt, so beispielsweise zwischen *b* und *ais*. Dass es sich dabei unter Annahme reiner Intervallbeziehungen tatsächlich in etwa um einen Viertelton handeln würde, lässt sich mit modernen Berechnungsmethoden leicht nachweisen: Wie allgemein bekannt ist, ist jede rein intonierte große Terz um ca. 13,7 Cent kleiner als eine gleichschwebende. Daraus

38 Vgl. Rameau 1750, Tab. K und L im Anhang. Die Darstellungen wurden in Notenform übertragen.

39 In dem Verhältnis 128 : 125 steht die Zahl 125 als Produkt von  $5 \cdot 5 \cdot 5$  für die drei großen Terzen *b–d–fis–ais*, während die Zahl 128 als Zweierpotenz ( $2^7$ ) lediglich eine Oktavierung des Grundtones *B* darstellt.

40 »Wenn man sich in der proportion quintuple von einem Ende zum anderen bewegt, ergibt ihr Produkt den Viertelton 125 : 128, der als *enharmonisch* bezeichnet wird« (»Si l'on passe d'un extrême à l'autre dans la proportion quintuple, leur produit donnera le quart de ton 125. 128, dit *Enharmonique*«; Rameau 1750, 91 f.). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebungen im Original. Vgl. auch Rehding 2005, 147 f.

ergibt sich bei drei großen Terzen (*b–d–fis–ais*) eine Gesamtabweichung zu einer Oktave von ca. 41,1 Cent, was tatsächlich in etwa einem Viertelton entspricht.<sup>41</sup>

## Rameaus *L'Enharmonique* für Cembalo

Um Rameaus enharmonisches Klanggeschlecht musikalisch zu veranschaulichen, folgt nun ein Beispiel aus seinen *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (ca. 1728), einer Werksammlung für Tasteninstrument, die bemerkenswerterweise fast aus demselben Jahr stammt wie das eingangs zitierte Traktat von Heinichen. Der betreffende Satz trägt den bezeichnenden Titel *L'Enharmonique*. In einem ausführlichen Vorwort zu den *Nouvelles suites* nimmt Rameau insbesondere auf diesen Satz Bezug und erläutert, auf welche Weise das enharmonische Klanggeschlecht darin Verwendung findet.<sup>42</sup>

Die entsprechende Stelle befindet sich laut Rameau im zwölften Takt nach dem Wiederholungszeichen<sup>43</sup>, d.h. in Takt 54 des Satzes (Abb.7). Rameau schreibt dazu im Vorwort: »Diese Wirkung entsteht aus dem Unterschied von einem *Viertelton*, der sich zwischen dem *cis* und dem *des* [...] befindet. [...] und es ist dieser gleiche *Viertelton*, auf dem das *enharmonische Klanggeschlecht* beruht [...].«<sup>44</sup>

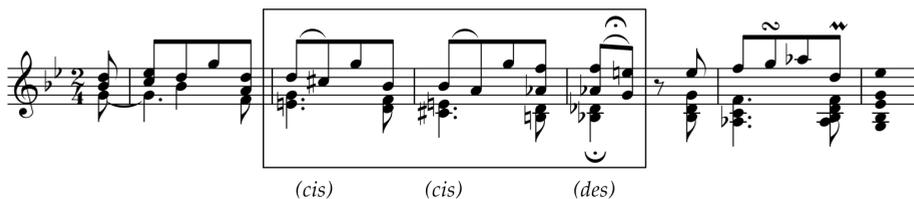


Abbildung 7: Rameau, *L'Enharmonique*, T. 51–55

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348\\_audio\\_02.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348_audio_02.mp3)

Audiobeispiel 2: Rameau, *L'Enharmonique* (Ausschnitt)<sup>45</sup>

41 Logarithmische Berechnung:  $1200 \cdot \log_2(128 : 125) \approx 41,1$ .

42 Rameau [ca. 1728] 1959, 58 f. Vgl. auch Moßburger 2009, 209 f.; Rehding 2005, 162–164.

43 »[...] dans la douzième mesure de la reprise de *L'Enharmonique* [...]« (Rameau [ca. 1728] 1959, 58).

44 »Cet effet naît de la différence d'un *quart de Ton* qui se trouve entre l'*Ut Dièze* et le *Ré Bémol* [...]. [...] et c'est à ce même *quart de Ton* qu'est attaché le *genre Enharmonique* [...]« (ebd., 59). Hervorhebungen im Original. Der Einheitlichkeit wegen wurde in der Übersetzung ›Tongeschlecht‹ durch ›Klanggeschlecht‹ ersetzt.

45 Trevor Pinnock, *Rameau: Complete Works for Harpsichord*, CRD Records 1988.

Zwischen *cis* und *des* entsteht also laut Rameau ein Viertelton. Wie aber kann ein Viertelton so charakteristisch für diese Stelle sein, wenn er doch auf einem Cembalo mit zwölf Tasten pro Oktave klanglich schlichtweg nicht umsetzbar ist?

Dazu schreibt Rameau folgendes: »[...] und obwohl dieser *Viertelton* dort nicht tatsächlich vorhanden ist, weil ja *cis* und *des* [...] nichts anderes sind als die gleiche Note, der gleiche Ton, die gleiche Taste auf der Klaviatur, ist seine Wirkung dennoch spürbar [*sensible*] durch die unerwartete Folge der verschiedenen Tonarten, die in ihrem Verlauf diesen *Viertelton* notwendig machen.«<sup>46</sup>

In ähnlicher Weise erläutert er in seiner *Démonstration* (1750): »[...] diese beiden verschiedenen *Töne*, wie z.B. *ais* und *b*, werden stets durch dieselbe Taste bzw. durch denselben *Ton* ausgedrückt. Daraus wird ersichtlich, dass, wenn wir die Wirkung eines *Vierteltons* erfahren [*éprouvons*] [...], diese dann keinen anderen Grund hat als einen Wechsel der *Tonart*, verursacht durch eine Fundamentfortschreitung, deren Harmonien ein solches Produkt mit sich bringen.«<sup>47</sup>

Wie aus diesen beiden Zitaten deutlich wird, setzt Rameau für das enharmonische Klanggeschlecht also keineswegs einen tatsächlichen Tonhöhenunterschied zwischen enharmonisch verwandten Tönen wie *ais* und *b* voraus, sondern allein die »Wirkung« eines enharmonischen Vierteltons. Diese sei ihm zufolge in bestimmten musikalischen Zusammenhängen tatsächlich »spürbar« oder »erfahrbar«, sogar wenn die beiden Tonstufen durch dieselbe Cembalotaste ausgedrückt werden.

In *L'Enharmonique* lässt sich ein solcher Zusammenhang durchaus feststellen, da sich der Ton *cis* zunächst aus einem g-Moll-Kontext heraus als Leitton zu *d* etabliert, dann jedoch als *des* innerhalb eines f-Moll-Kontextes zu einem *c* weitergeführt wird. Vor diesem Hintergrund kann also tatsächlich ein enharmonischer Unterschied zwischen *cis* und *des* wahrgenommen werden, den Rameau wiederum auf der Grundlage seines Tonsystems als »Wirkung« eines Vierteltons interpretiert.

46 »[...] et bien que ce *quart de Ton* n'y ait pas effectivement lieu, puisque *Ut Dièze* et *Ré Bémol* [...] ne sont qu'une même Note, un même son, une même Touche sur le Clavier, l'effet n'en est pas moins sensible par la succession inattenduë des différentes modulations, qui dans leur passage exigent nécessairement ce *quart de Ton*« (Rameau [ca. 1728] 1959, 59). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebungen im Original. Zur Übersetzung von ›modulations‹ als ›Tonarten‹ vgl. Rameau 1726, 30: »cet ordre s'appelle mode; la maniere de l'observer s'appelle modulation«.

47 »[...] la même Touche, le même *son* exprime partout ces deux différens *sons* donnés pour exemple à {*la# sib*}; d'où il est bien évident que si nous éprouvons l'effet du *quart de ton* [...], cet effet n'a d'autre cause que le changement de *Mode* occasionné par la succession fondamentale, dont l'harmonie exige un pareil produit« (Rameau 1750, 100 f.). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebungen im Original. Zusätzlich sind im Original über den Tonbezeichnungen *la#* und *sib* die jeweiligen Verhältniszahlen 125 und 128 abgedruckt.

## Genres composés in Rameaus Bühnenwerken

Eine weitere von Rameau beschriebene Möglichkeit, das enharmonische Klanggeschlecht zu verwenden, ist das sogenannte *genre composé* (zusammengesetztes Klanggeschlecht), in dem die charakteristischen Tonschritte von zwei Klanggeschlechtern miteinander kombiniert werden, also beispielsweise im *genre diatonique-enharmonique* der ›diatonische‹ Halbton mit dem ›enharmonischen‹ Viertelton.<sup>48</sup>

Als Ausgangspunkt der Überlegungen kann beispielsweise eine abwärtsgerichtete Halbtonfolge beginnend mit dem Ton *fis* herangezogen werden. In einem *fis*-Moll-Kontext würde diese vermutlich typischerweise als *fis-eis-e-dis*... fortgesetzt werden, also durch eine abwechselnde Abfolge von diatonischen und chromatischen Halbtonschritten, anders gesagt: durch ein Abwechseln von Halbtonschritten mit und ohne Stammtonwechsel (Abb. 8a).

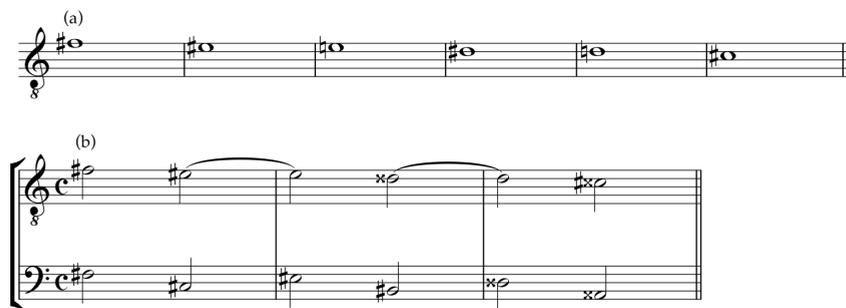


Abbildung 8: Halbtonskala (a) im *fis*-Moll-Kontext bzw. (b) im *genre diatonique-enharmonique*

Rameaus *genre diatonique-enharmonique* geht hingegen von einer Halbtonfolge aus, die ausschließlich diatonische Halbtonschritte, also Halbtonschritte mit Stammtonwechsel enthält, d. h. im oben genannten Fall eine Abwärtsskala *fis-eis-disis-cisis*... (Abb. 8b), die durch ein Abwechseln von Quint- und Großterzbeziehungen in der *basse fondamentale* herbeigeführt wird (*Fis-Cis-Eis-His-Disis-Aisis*...<sup>49</sup>).

48 Rameau 1750, 93 (›genre composé«); Rameau 1737, 154 (›ce genre [...] peut se mêler avec [...]«).

49 Vgl. Rameau 1750, 93 (Tab. M im Anhang).

Als Fallbeispiel verweist Rameau dabei auf das *Trio des Parques* aus seinem 1733 uraufgeführten Bühnenwerk *Hippolyte et Aricie* (Abb. 9).<sup>50</sup> Die entsprechende absteigende Halbtonskala *fis–eis–disis*... ist dort im zweiten Tenor zu finden, die zugehörige Fundamentfortschreitung erklingt instrumental.

The image shows a musical score for Rameau's *Hippolyte et Aricie*. It consists of four staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Tenor), and the bottom two are for piano accompaniment. The lyrics are: "Où cours - tu, mal-heu-reux? Trem - ble, fré-mis d'ef - froi!". The notation includes various accidentals and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific intervals or accidentals.

Abbildung 9: Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), 2. Akt, 5. Szene, T. 30–33 (enharmonisch angepasste Notation)<sup>51</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348\\_audio\\_03.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348_audio_03.mp3)

Audiobeispiel 3: Rameau, *Hippolyte et Aricie*, 2. Akt, 5. Szene, *Trio des Parques* (Ausschnitt)<sup>52</sup>

Rameaus Bezeichnung *genre diatonique-enharmonique* ist dabei so zu verstehen, dass durch die ausschließliche Verwendung von ›diatonischen‹ Halbtonschritten anstelle der Ganztonbeziehung *fis–e* zwischen dem ersten und dem dritten Ton das Intervall *fis–disis* entsteht, das laut Rameau gegenüber einem regulären Ganzton um einen ›enharmonischen‹ Viertelton zu groß ist.<sup>53</sup> Die Wirkung des enharmonischen Vierteltons entsteht also gewissermaßen zwischen einem melo-

50 Das Beispiel aus dem *Trio des Parques* findet in drei seiner theoretischen Werke Erwähnung: Rameau 1750, 94; Rameau 1737, 154; Rameau 1760, 69. Vgl. auch Rehding 2005, 151–155; Telesco 2002, 355–357; Telesco 1993, 166–171.

51 Zur Veranschaulichung wurde die enharmonische Notation nicht der Originalpartitur entsprechend, sondern gemäß Rameaus Erläuterungen zum *genre diatonique-enharmonique* umgesetzt, also ausgehend von einer *basse fondamentale*, die sich abwechselnd um reine Quinten und große Terzen bewegt (vgl. Rameau 1750, 93 [Tab. M]). Zur Notation in der Originalpartitur vgl. Abb. 10.

52 Pygmalion, *Enfers*, Harmonia Mundi 2017.

53 »[...] zwei große Halbtöne bilden einen Ganzton, der um einen Viertelton zu groß ist, sodass die ausschließlich diatonischen Halbtöne in dem entstandenen Ganzton zwangsläufig das Enharmonische herbeiführen« (»[...] deux demi-tons majeurs forment un ton trop grand d'un quart de ton, si bien que les demi-tons toujours diatoniques amènent nécessairement l'Enharmonique dans le ton qui en est formé«; Rameau 1750, 93f.). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebungen im Original.

disch erwarteten *e* und dem aufgrund der Bass-Fortschreitung tatsächlich wahrgenommenen *disis*.

Es ist jedoch anzumerken, dass Rameau in der tatsächlichen Partitur die Notation dieser ausschließlich aus diatonischen Halbtonschritten bestehenden Abwärtsskala *fis-eis-disis-cisisis*... nicht konsequent beibehielt. Vermutlich zur Vereinfachung der Lesbarkeit nahm Rameau im Notentext an zwei Stellen enharmonische Verwechslungen vor, in der Abbildung durch senkrechte Linien verdeutlicht (Abb. 10). An beiden Stellen ist im Bass eine verminderte Quarte notiert, obwohl Rameaus theoretische Erläuterungen zum *genre diatonique-enharmonique* dort eindeutig eine große Terz vorschreiben würden. Jene enharmonischen Verwechslungen sind also in dem Sinne nicht als Bestandteil des *genre diatonique-enharmonique* anzusehen, sondern vielmehr als eine kaum vermeidbare Folgeerscheinung in der Notation, um Vielfachalterationen wie *cisisis* oder sogar *aisisisis* zu vermeiden.<sup>54</sup>

Abbildung 10: Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), 2. Akt, 5. Szene, T. 30–35 (enharmonische Originalnotation)

54 Rameaus theoretischen Erläuterungen zufolge bewegt sich die *basse fondamentale* in diesem Fall abwechselnd um reine Quinten und große Terzen (vgl. Rameau 1750, 93 [Tab. M im Anhang]). Die Bassfortschreitung ist daher enharmonisch adäquat als *Fis-Cis-Eis-His-Disis-Aisis-Cisisis-Gisisis-Hisisis-Fisisis* zu bezeichnen. Die darüber im zweiten Tenor entstehende Abwärtsskala besteht folglich ausschließlich aus diatonischen Halbtonschritten und ist daher enharmonisch als *fis-eis-disis-cisisis-hisisis-aisisisis* zu bezeichnen.

Zudem ergaben sich offenbar noch einige Schwierigkeiten in der praktischen Ausführung solch eines außergewöhnlichen Konzepts. In seinen Schriften berichtet Rameau davon, dass nicht alle Sänger gleichermaßen in der Lage waren, das *genre diatonique-enharmonique* gesanglich umzusetzen, sodass er gezwungen war, die betreffende Passage für die Theateraufführungen zu streichen.<sup>55</sup> Dementsprechend ist die Stelle in einer späteren Fassung von 1742 tatsächlich nicht mehr enthalten.<sup>56</sup> Dennoch hielt Rameau das theoretische Konzept des *genre diatonique-enharmonique* weiterhin für so relevant, dass es insgesamt in mindestens vier seiner Schriften Erwähnung fand.<sup>57</sup>

Ergänzend sei zudem auf das analoge Konzept des *genre chromatique-enharmonique* verwiesen, in dem eine ausschließliche Abfolge von ›chromatischen‹ Halbtonschritten die Wirkung eines ›enharmonischen‹ Vierteltons hervorruft. Als Beispiel hierfür führt Rameau eine kurze instrumentale Passage gegen Ende eines mit *Tremblement des Terres* bezeichneten Abschnitts seines Bühnenwerkes *Les Indes Galantes* (1735) an.<sup>58</sup>

## Rameau und der verminderte Septakkord

In Rameaus Ausführungen zum enharmonischen Klanggeschlecht hat der verminderte Septakkord eine zentrale Stellung inne. Die enharmonischen Verände-

55 »[...] doch wenn auch einige der Sänger in der Lage waren, sich darauf einzulassen, so sprachen doch nicht alle gleichermaßen darauf an, sodass wir gezwungen waren, das was in der vollkommensten Ausführung von größter Schönheit sein kann, aber unerträglich wird wenn eine solche Ausführung nicht gegeben ist, für das Theater abzuändern [...]« (»[...] mais si quelquesuns des Chanteurs étoient capables de s'y prêter, tous n'y répondoient pas également; de sorte que ce qui peut être de la plus grande beauté dans la plus parfaite exécution, devenant insupportable quand cette exécution manque, nous avons été obligés de le changer pour le Théâtre [...]«; Rameau 1737, 154). Übersetzung des Verfassers. Vgl. auch Rameau 1750, 94.

56 Vgl. Sadler 1983, 534.

57 Eine erste Erwähnung findet sich bereits um 1728: »Ich habe ein Cembalostück in letzterem Klanggeschlecht komponiert, das man *diatonisch-enharmonisch* nennen kann« (»J'ai composé une pièce de Clavecin dans ce dernier genre, qu'on peut appeller *Diatonique Enharmonique*«; Rameau [ca. 1728] 1959, 59). Übersetzung des Verfassers. Hervorhebung im Original. Darüber hinaus siehe Rameau 1737, 154f.; Rameau 1750, 93f.; Rameau 1760, 69.

58 Rameau 1750, 94f. (Tab. N im Anhang); Rameau 1737, 155; Rameau 1760, 69. Vgl. auch Telesco 2002, 355–358; Telesco 1993, 172–174.

rungsmöglichkeiten dieses Akkords beschreibt Rameau in seiner Abhandlung *Génération harmonique* (1737) mit folgenden Worten:

»[...] jeder dieser Töne kann gleichermaßen als Leitton verstanden werden, indem die Namen einiger Töne verändert werden [...]. Anstelle von *dis-fis-a-c* kann man zum Beispiel *fis-a-c-es* sagen [...].«<sup>59</sup>

Wie in den vorangegangenen Beispielen ergibt sich dabei für Rameau zwischen den enharmonisch verwandten Tönen *dis* und *es* ein enharmonischer Viertelton. Zudem unterscheidet er in diesem Zusammenhang zwischen zwei verschiedenen Betrachtungsebenen: dem von ihm angenommenen Stimmungssystem (*tempéramment*)<sup>60</sup> sowie der ›natürlichen Ordnung‹ (*l'ordre de la nature*):

»Dem Stimmungssystem zufolge sind alle Terzen in dem entsprechenden Akkord gleich groß. Gemäß der natürlichen Ordnung ist hingegen jene kleine Terz, die sich aus der Umkehrung der verminderten Septime ergibt, eine übermäßige Sekunde, die sich von einer kleinen Terz um einen Viertelton [...] unterscheidet.«<sup>61</sup>

Diese von Rameau angenommene Unabhängigkeit zwischen ›natürlicher Ordnung‹ und tatsächlichem Stimmungssystem ist von zentraler Bedeutung für das Verständnis seines Tonsystems und ermöglicht es letztlich erst, dass er von der »Wirkung« eines enharmonischen Vierteltones sprechen kann, selbst wenn dieser auf einem Tasteninstrument mit zwölfstufiger Klaviatur gar nicht erzeugt werden kann.

Um dies anhand eines Beispiels zu verdeutlichen, sei zu guter Letzt auf Rameaus Cembalostück *La Triomphante* verwiesen, das aus derselben Publikation stammt wie *L'Enharmonique*. Rameaus Erläuterungen im Vorwort zufolge ist dort ebenfalls die »Wirkung« eines enharmonischen Vierteltons »spürbar«, und zwar in T. 28 zwischen *his* und *c* (Abb. 11).<sup>62</sup>

59 »[...] chacun des Sons peut y être pris indifféremment pour Note sensible, en y changeant le nom de quelques-uns [...]; par exemple, au lieu de *rex. fax. la. ut*, je puis dire *fax. la. ut. mib* [...].« (Rameau 1737, 152). Übersetzung des Verfassers.

60 Das von Rameau in seiner *Génération harmonique* angenommene Stimmungssystem für Tasteninstrumente entspricht der gleichschwebenden Stimmung (ebd., 94–100 [Ex. IX im Anhang]). Vgl. auch Ferris 1959, 252.

61 »Selon le Tempéramment, toutes les Tierces qui composent l'Accord en question sont en même proportion; mais selon l'ordre de la nature, la Tierce mineure formée du renversement de la Septième diminuée est une Seconde superflue, dont la différence avec la Tierce mineure est d'un quart de Ton [...].« (Rameau 1737, 151 f.). Übersetzung des Verfassers.

62 Rameau [ca. 1728] 1959, 59.

Der Basston *his* wird dabei zunächst aus einem fis-Moll-Kontext kommend als Leitton zu *cis* etabliert, anschließend jedoch in einem e-Moll-Kontext wie ein *c* zu einem *h* weitergeführt. Man beachte insbesondere, wie in der rechten Hand in der zweiten Takthälfte bereits ein *c* notiert ist, wodurch der enharmonische Unterschied zwischen *his* und *c*, den Rameau als »Wirkung« eines enharmonischen Vierteltons interpretiert, noch einmal verdeutlicht wird.

24

27

*his* → *c*

Abbildung 11: Rameau, *La Triomphante*, T. 24–29

 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348\\_audio\\_04.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/348/attachments/348_audio_04.mp3)

Audiobeispiel 4: Rameau, *La Triomphante* (Ausschnitt)<sup>63</sup>

## Epilog: Weber und die »enharmonische Mehrdeutigkeit«

Die Vorstellung eines konzeptionellen Tonhöhenunterschieds zwischen enharmonisch verwandten Tönen wie *dis* und *es*, der jedoch in einem zwölfstufigen Tonsystem bzw. auf einer zwölfstufigen Klaviatur nicht realisierbar sei, wird auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie im 19. Jahrhundert von zahlreichen Autoren beschrieben.<sup>64</sup> Nicht selten wird dabei auf das antike Intervall der Diesis verwiesen.

<sup>63</sup> Trevor Pinnock, *Rameau: Complete Works for Harpsichord*, CRD Records 1988.

<sup>64</sup> Mozart 1756, 66f. (Fußnote); Marpurg 1757, 168–170; Marpurg 1762, 4–7; Kirnberger 1774, 18f.; Koch 1802, 863–868; Callcott 1810, 119–121, 247–250; Schilling 1835, Bd. 2, 604 (vgl. 411); Parry 1880, Bd. 2, 344f. Auch Simon Sechter macht auf das »innere Wesen« enharmonischer Verwechslungen aufmerksam, welches sich vom »äusseren Schein« derselben unterscheidet (Sechter 1853, Bd. 1, 212).

In vielen musiktheoretischen Schriften aus dieser Zeit finden sich zudem Übersichten über die verschiedenen Auflösungsmöglichkeiten verminderter Septakkorde (Abb. 12).<sup>65</sup> Georg Joseph Vogler und Gottfried Weber prägten in diesem Zusammenhang den Begriff der ›enharmonischen Mehrdeutigkeit‹, demzufolge jeder Taste einer zwölfstufigen Klaviatur mehrere enharmonische Deutungsmöglichkeiten zugeordnet sind.<sup>66</sup>



Abbildung 12: Weber (1830–32), Bd. 1, 244, Übersicht zur Mehrdeutigkeit verminderter Septakkorde

Die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten eines verminderten Septakkords beschreibt Weber als »Zusammenklänge [...], deren Bestandtheile von denen einer ganz verschiedenen Grundharmonie nur um einen enharmonischen Unterschied [...] verschieden sind«. <sup>67</sup> Wie er an anderer Stelle ausführt, bezieht sich sein Begriff ›enharmonischer Unterschied‹ dabei nicht allein auf einen Bedeutungsunterschied enharmonisch verwandter Töne wie *cis* und *des*, sondern ausdrücklich auch auf einen Tonhöhenunterschied zwischen selbigen, der jedoch so unmerklich sei, dass er auf dem Klavier vernachlässigt werden könne. <sup>68</sup> Hieraus wird

65 Bach 1753, 335; Daube 1756, 80–83; Rameau 1760, 68 (Ex. R im ersten Anhang); Rousseau 1768, Anh. L/4; Kirnberger 1774, 129f.; Vogler 1802, 106; Callcott 1810, 248; Weber 1830–32, Bd. 1, 244. Vgl. auch Zirwes 2018, 147f., 181, 191f., 210f.

66 Weber 1830–32, Bd. 1, 42, 277–279; Vogler 1802, 101–110. Weber verwendet den Begriff »enharmonische Mehrdeutigkeit«, während Vogler von »Mehrdeutigkeit ersterer Gattung« spricht. Vgl. auch Zirwes 2018, 210f.

67 Weber 1830–32, Bd. 1, 277 f.

68 In einem einleitenden Vorkapitel zum Tonsystem erläutert Weber, dass »die Taste zwischen C und D, wenn sie als Cis vorkommt, nicht ganz so hoch [klingen sollte], wie wenn sie als Des erscheint [...], dass man diesen Unterschied [...] einen *enharmonischen Unterschied* nennt, dass aber

ersichtlich, dass auch dem Begriff der ›enharmonischen Mehrdeutigkeit‹ ein konzeptioneller Tonhöhenunterschied innewohnt.

Das Rameausche Verständnis des enharmonischen Klanggeschlechts kann vor diesem Hintergrund als ›Scharnierstelle‹ zwischen antiker und moderner Enharmonik-Auffassung verstanden werden. Während das enharmonische Klanggeschlecht noch bis ins 17. Jahrhundert hinein einen tatsächlich erklingenden Tonhöhenunterschied von einer Diesis voraussetzte, werden in etwa ab dem 18. Jahrhundert auch rein konzeptionelle Tonhöhenunterschiede zwischen Tönen wie *dis* und *es* als enharmonisch erachtet, die durch bestimmte musikalische Zusammenhänge bzw. infolge bestimmter Fundamentfortschreitungen »spürbar« oder »erfahrbar« gemacht werden können, selbst wenn die beiden betreffenden Töne auf einer zwölfstufigen Klaviatur durch ein und dieselbe Taste repräsentiert sind.

## Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Selbstverlag.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus (1867), *De institutione musica libri quinque* [um 500], hg. von Gottfried Friedlein, Leipzig: Teubner.
- Callcott, John (1810), *Musical Grammar* [1806], Boston: West & Blake.
- Cordes, Manfred (2007), *Nicola Vicentinos Enharmonik*, Graz: ADEVA.
- Daube, Johann Friedrich (1756), *General-Baß in drey Accorden [...]*, Leipzig: Andrae.
- Euler, Leonhard (1739), *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiiis dilucide expositae*, St. Petersburg: Typographia Academiae Scientiarum.
- Euler, Leonhard (1774), »De harmoniae veris principiiis perspeculum musicum repraesentatis«, in: *Novi commentarii academiae scientiarum Petropolitanae*, Bd. 18, St. Petersburg, 330–353.
- Ferris, Joan (1959), »The Evolution of Rameau's ›Harmonic Theories‹«, in: *Journal of Music Theory* 3/2, Duke University Press, 231–256.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung [...]*, Dresden.
- Kaufmann, Henry W. (1961), »Vicentino's Arciorgano: An Annotated Translation«, in: *Journal of Music Theory* 5/1, Duke University Press, 32–53.

diese Unterschiede äusserst gering, und unserm Gehöre so unmerklich sind, dass man gar füglich für alle bloß enharmonisch verschiedenen Töne [...] nur einerlei Tasten hat« (ebd., Bd. 1, 37). Hervorhebung im Original. Auf diese Erläuterungen verweist Weber erneut im Zusammenhang mit dem verminderten Septakkord (ebd., Bd. 1, 243 f.).

## Das enharmonische Klanggeschlecht im Schrift- und Musikwerk Jean-Philippe Rameaus

- Kaufmann, Henry W. (1963), »Vicentino and the Greek Genera«, in: *Journal of the American Musicological Society* 16/3, University of California Press, 325–346.
- Keller, Johannes (2011), »Das ›Cimbalo Cromatico‹: Materialsammlung und Erlebnisbericht«, in: *Glareana* 60/1, Zürich: GEFAM, 4–34.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni [...]*, Rom: Corbelletti.
- Kirnbauer, Martin (2013), *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.
- Kirnbauer, Martin (2015), »›Vieltönigkeit‹ instead of Microtonality: The Theory and Practice of Sixteenth- and Seventeenth-Century ›Microtonal‹ Music«, in: *Experimental Affinities in Music*, Leuven University Press, 64–90. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_587990](https://doi.org/10.26530/OAPEN_587990) (4.1.2024)
- Kirnberger, Johann Philipp (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [1771], Teil 1, Berlin/Königsberg: Decker & Hartung.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), »Klanggeschlecht«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: Hermann, 849–868.
- Lester, Joel (1992), »Rameau's Later Works and Controversies«, in: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, 127–157.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1757), *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, Leipzig: Breitkopf.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1762), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition [...]*, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin: Lange.
- Mersenne, Marin (1637), *Harmonie universelle*, Teil 2, Buch 4: »Des instruments à cordes«, Paris: Ballard.
- Moßburger, Hubert (2006), »Vom ›schönsten Tongeschlecht‹ zum ›unisonierenden Dualismus‹. Zur Ästhetik akustischer, funktionaler und visueller Enharmonik«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek (GMTH Proceedings 2006), 343–360. <https://doi.org/10.31751/p.129> (4.1.2024)
- Moßburger, Hubert (2009), »Harmonik und Aufführungspraxis«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 6/2–3, 187–230. <https://doi.org/10.31751/447> (4.1.2024)
- Mozart, Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Lotter.
- Parry, Charles Hubert Hastings (1880), »Modulation«, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hg. von George Grove, Bd. 2, London: Macmillan, 343–351.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique*, Paris: Ballard.
- Rameau, Jean-Philippe (1737), *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris: Prault.
- Rameau, Jean-Philippe (1750), *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique & pratique*, Paris: Durand/Pissot.
- Rameau, Jean-Philippe (1760), *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique [...]*, Paris: Imprimerie royale.
- Rameau, Jean-Philippe (1959), »Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin« [ca. 1728], in: *Pièces de Clavecin*, hg. und übers. von Erwin R. Jacobi, Kassel: Bärenreiter.

- Rasch, Rudolf (2002), »Why were enharmonic keyboards built? – From Nicola Vicentino (1555) to Michael Bulyowsky (1699)«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 22, Bern: Peter Lang, 35–93. <https://doi.org/10.5169/seals-835137> (4.1.2024)
- Rehding, Alexander (2005), »Rousseau, Rameau, and Enharmonic Furies in the French Enlightenment«, *Journal of Music Theory* 49/1, Duke University Press, 141–180.
- Reichert, Jonas (2017), »Nicola Vicentino: L'antica musica«, in: *Lexikon Schriften über Musik, Bd.1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter, 498–501.
- Ristow, Aljoscha (2021), *From Fundamental Bass Theory to Symmetrical Systems: On the Role of Enharmonicism in the Music of Rameau, Wagner, and Ravel*, Masterarbeit, Conservatorium van Amsterdam.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de Musique*, Paris: Duchesne.
- Rushton, Julian (2001), »Enharmonic«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08837> (4.1.2024)
- Sadler, Graham (1983), »Rameau, Pellegrin and the Opéra: The Revisions of ›Hippolyte et Aricie‹ during Its First Season«, in: *The Musical Times* 124/1687, 533–537.
- Schilling, Gustav (1835), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, Stuttgart: Köhler.
- Sechter, Simon (1853), *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Telesco, Paula (1993), *Enharmonicism in Theory and Practice in 18th Century Music*, Ph.D., Ohio State University.
- Telesco, Paula (2002), »Forward-Looking Retrospection: Enharmonicism in the Classical Era«, *Journal of Musicology* 19/2, University of California Press, 332–373.
- Vicentino, Nicola (1996), *Ancient Music Adapted to Modern Practice* [= *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555], übers. von Maria Rika Maniates, hg. von Claude V. Palisca, New Haven: Yale University Press.
- Vogler, Georg Joseph (1802), *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag: Barth.
- Weber, Gottfried (1830–32), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3., überarb. Aufl., 4 Bde., Mainz: Schotts Söhne.
- Wild, Jonathan (2014), »Genus, Species and Mode in Vicentino's 31-tone Compositional Theory«, in: *Music Theory Online*. <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.wild.php> (4.1.2024)
- Zarlino, Gioseffo (1968), *The Art of Counterpoint* [= *Le istituzioni harmoniche*, Bd.3, 1558], übers. von Guy A. Marco und Claude V. Palisca, New York: Norton.
- Zirwes, Stephan (2018), *Von Ton zu Ton: Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter.

## Notenmaterial

Muffat, Georg (1677), *Sonata Violino Solo*, Reprint Bad Reichenhall: Comes 1992.

Rameau, Jean-Philippe (1733), *Hippolyte et Aricie*, Paris: Boivin.

Rameau, Jean-Philippe (1742), *Hippolyte et Aricie*, Paris: Ballard.

Rameau, Jean-Philippe (1895), *Les Indes Galantes*, hg. von Paul Dukas, Paris: Durand.

Rameau, Jean-Philippe (1959), »Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin« [ca. 1728], in: *Pièces de Clavecin*, hg. und übers. von Erwin R. Jacobi, Kassel: Bärenreiter.

© 2025 Aljoscha Ristow (musiktheorie@aljoscha-ristow.de, ORCID iD: 0009-0009-2823-008X)

Conservatorium Maastricht [Conservatorium Maastricht]

Ristow, Aljoscha (2025), »Das enharmonische Klanggeschlecht im Schrift- und Musikwerk Jean-Philippe Rameaus«, 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, 451–473. <https://doi.org/10.31751/p.348>

eingereicht / submitted: 31/01/2022

angenommen / accepted: 28/08/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025