

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



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



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

Derek Remeš

Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik

Henry Challans *380 Basses et chants donnés* (1960)

ABSTRACT: Am Anfang des 19. Jahrhunderts übernahm das Pariser Conservatoire verschiedene Aspekte der italienischen Lehrmethoden, insbesondere die Partimenti. Diese französische Tradition begann mit dem Traktat Charles-Simon Catels (1802) und entwickelte sich durch die Publikationen von François Bazin (1857), Théodore Dubois (1891), und Charles Koechlin (1927–30) weiter. Henri Challans *380 Basses et chants donnés* (1960) ist eine der letzten Veröffentlichungen der französischen Partimento-Tradition. Dieser Beitrag gibt einen Überblick über Challans Traktat. Challan lehrt unter anderem Kadenz- und Sequenz-Muster, wie sie auch in den Orgelwerken von César Franck, Gabriel Fauré, Alexandre Guilmant und Louis Vierne auftreten. Es lässt sich zeigen, dass solche Satzmodelle wichtige Bestandteile der Improvisationspraxis dieser Organisten-Komponisten waren. Zu den typischsten Stimmführungsmustern des französisch-romantischen Stils gehören Kadenzen, die ich »plagale Varianten« nenne, weil sie von der typischen Plagal-Kadenz abweichen. Manche stilistischen Eigenschaften, die wir heute als charakteristisch für Komponisten dieser Schule verstehen, waren von der Partimento-Tradition am Pariser Conservatoire geprägt.

In the early nineteenth century, the Paris Conservatory adopted various aspects of Italian teaching methods, especially *partimenti*. This French tradition began with Charles-Simon Catel's treatise (1802) and was developed in the works of François Bazin (1857), Théodore Dubois (1891), and Charles Koechlin (1927–30). Henri Challan's *380 Basses et chants donnés* (1960) is one of the last publications of the French *partimento* tradition. The present article gives an overview of Challan's treatise. Challan presents various cadences and sequences that also appear in the organ works of César Franck, Gabriel Fauré, Alexandre Guilmant, and Louis Vierne. Such voice-leading models were integral elements of the improvisational practice of these organist-composers. Among the most typical voice-leading patterns of the French-romantic style are cadences that I term »plagal variants,« since they deviate from typical plagal cadences. Many stylistic characteristics typical for composers of this school were influenced by the *partimento* tradition at the Paris Conservatory.

Schlagworte/Keywords: Alexandre Guilmant; César Franck; französische Musik; French music; Gabriel Fauré; Generalbass; Louis Vierne; organ improvisation; Orgelimprovisation; Partimento; Romanticism; Romantik; thoroughbass

Henri Challan (1910–1977) war ein bedeutender französischer Musikpädagoge des 20. Jahrhunderts. Seine Sammlung *380 Basses et chants donnés* aus dem Jahr 1960 enthält bezifferte Bässe sowie Melodien für die mehrstimmige Realisierung mit zunehmend komplexen Harmonien.¹ Der Traktat stellt eine der spätesten großen Sammlungen der französischen Generalbasslehre dar und ist damit Bestandteil einer Tradition, die bis zum Anfang des Pariser Conservatoires in den 1790er Jahren zurückreicht.² Damals wurden italienische Lehrmethoden, insbesondere die Partimenti, nach Frankreich importiert.³ Da Challans Traktat ein wichtiger, wenngleich später Teil dieser Tradition war, lohnt es sich, diese Quelle genauer zu untersuchen.

In diesem Beitrag geht es nicht darum, die philologischen Spuren zwischen italienischen und französischen Lehrtraditionen zu rekonstruieren, sondern lediglich um den Vergleich zwischen Challans retrospektiven Lehrmethoden und dem französischen romantischen Orgelrepertoire. Denn Challans Übungen enthalten unter anderem genau jene Sequenz- und Kadenzmodelle, die in den Orgelwerken etwa von Gabriel Fauré (1845–1924), Alexandre Guilmant (1827–1911) und César Franck (1822–1890) besonders häufig auftreten. Diese Modelle veranschaulichen also eine Verzahnung von Ausbildung und Musikpraxis. Einerseits übernahm Challan für seine Übungen bestimmte Modelle aus der Praxis; andererseits lässt sich zeigen, dass die obengenannten Komponisten auch auf die Pädagogik ihrer Zeit, besonders auf Modelle der Orgelimprovisation, zurückgriffen. Zu den typischsten Stimmführungsmustern des französisch-romantischen Stils gehören Kadenzmodelle, die auf zwei Tonarten bezogen werden können, was eine harmonische Mehrdeutigkeit schafft. Diese Mehrdeutigkeit ist ein prägender Topos für den französisch-romantischen Stil. Auch andere stilistische Eigenschaften, die wir als typisch für diesen Stil empfinden, waren von der Partimento-Tradition am

1 Challan 1960.

2 Obwohl solche Übungen in Frankreich heute eventuell nicht mehr als ›Partimenti‹ bezeichnet werden, hat sich diese Tradition bis zum heutigen Tag erhalten. Die Pädagogik Nadia Boulangers (1887–1979) spielte dabei eine wichtige Rolle (vgl. Vidal/Boulanger 2006; Duha 2000). Meine eigene Erfahrung mit dieser Tradition wurde teilweise durch einen Sommerkurs geprägt, bei dem der langjährige Boulanger-Schüler Narcís Bonet unterrichtet hat. <https://www.european-americanmusicalalliance.org>. Vgl. Bonet 2006.

3 Zur Frage des Transfers italienischer Lehrmethoden nach Frankreich am Anfang des 18. Jahrhunderts wird momentan intensiv geforscht. Vgl. Diergarten 2010, 2011, i. V.; Meidhof 2016; Carlisi i. V. Vgl. auch das Forschungsprojekt in Bern »Creating the Neapolitan Canon. Musik und Musiktheorie zwischen Paris und Neapel im frühen 19. Jahrhundert«, <https://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/referenzprojekte/creating-the-neapolitan-canon>.

Pariser Conservatoire geprägt. Diese Tradition wurde durch eine Pädagogik vermittelt, in welcher der Generalbass eine zentrale Rolle spielte. Daher muss der Generalbass als eine wichtige Grundlage der Improvisation und Analyse von Musik im spätmantisch-französischen Stil verstanden werden.

Challan behandelt in seinem zehnbändigen Traktat folgende Inhalte: Dreiklänge und ihre Umkehrungen, Modulation und Sequenzen, Dominantseptakkorde, andere Septakkorde, Dominantseptnonakkorde, Alterationen, Vorhalte und Vorschläge, Wechsel- und Durchgangsnoten und Orgelpunkt. In allen 380 Übungen bleibt der Satz größtenteils vierstimmig. Außerdem ist der Satz bis zur Einführung von akkordfremden Tönen im sechsten Band immer unverziert. Diese unverzierte Vierstimmigkeit entspricht der Praxis der Generalbassbegleitung in der französischen Tradition (»accompagnement«) und ist ein verbindendes Element der französischen Partimento-Pädagogik seit dem frühen 19. Jahrhundert.⁴

Die Inhalte von Challans Traktat ähneln denen vieler anderer Traktate in der französischen pädagogischen Tradition des 19. Jahrhunderts vor ihm (Tab. 1). Diese Tradition setzt 1795 mit der Gründung des Pariser Conservatoires ein. Ein Ziel des neuen Conservatoires war es, einen spezifischen französischen Kompositionsstil zu fördern und zu verbreiten. Erreicht werden sollte dies mit Hilfe eines standardisierten Lehrprogramms der Musiktheorie.⁵ Ironischerweise hat dieses Lehrprogramm seine Wurzeln nicht in Frankreich selbst, sondern in der italienischen Partimento-Tradition. Zwei zentrale Theoretiker, die diesen Transfer entscheidend unterstützt haben, waren Charles-Simon Catel (1773–1830) und Alexandre-Étienne Choron (1771–1834), deren italienisch beeinflusste Traktate 1802 und 1808/09 in Frankreich erschienen.⁶ Spätere Traktate in derselben Tradition stammen von François Bazin (1816–1878), Théodore Dubois (1837–1924) und Charles Koechlin (1867–1950). Ihre Veröffentlichungen von 1857, 1891 beziehungsweise 1927–30 folgen inhaltlich im Allgemeinen Catels Traktat von 1802.

4 Typische Beispiele dieser Art der Begleitung sind u. a. in Fétis 1823 zu finden.

5 Vgl. Gessele 1989, i–ii, 2–3.

6 Chorons Titel *Principes de composition des écoles d'Italie* (1809–09) macht seine Verbindung zur italienischen Tradition unmissverständlich klar (vgl. Meidhof 2016). Catel (1802) zeigt weniger deutlich, was er aus der italienischen Tradition übernommen hat. Einer der Lehrer Catels war jedoch Honoré Langlé (1741–1807), der in der italienischen Tradition ausgebildet worden war.

Catel (1802)	Bazin (1857)	Dubois (1891)	Koechlin (1927–30; Bd. 1)
Dreiklänge und ihre Umkehrungen	Dreiklänge und ihre Umkehrungen	5/3, 6/3, 6/4 Akkord	5/3, 6/3, 6/4 Akkorde
Dominantseptakkorde	Kadenzen, Modulation	Kadenzen	Übermäßige Quinte
Andere Septakkorde	Dominantseptakkorde	Modulation	Kadenzen
Dominantseptnonakkorde	Andere Septakkorde	Sequenzen	Modulationen
Durchgangsnoten, Vorhalte	Nonakkorde	Dominantseptakkorde	Dominantseptakkorde
Kadenzen	Vorhalte	Nonakkorde	Andere Septakkorde
Orgelpunkt	Alterationen	Andere Septakkorde	Nonakkorde
Alterationen	Orgelpunkt	Alterationen	Vorhalte
Modulation	Vorschläge	Vorhalte	Alterationen
		Orgelpunkt, Durchgangs- und Wechselnoten	Orgelpunkt
			Durchgangs- und Wechselnoten
			Vorschläge

Tabelle 1: Ausgewählte Traktate in der französischen Tradition seit Catel 1802 mit ähnlichem Inhalt

Die Lehrbücher ähneln sich nicht nur im Inhalt, sondern auch im Stil, in dem die dort enthaltenen Übungen ausgesetzt sind. In Beispiel 1 sehen wir Realisierungen aus Dubois', Koechlins, und Challans Traktaten, die alle die unverzierte Vierstimmigkeit nutzen. Durch Tabelle 1 und Beispiel 1 wird deutlich, wie stark Challan in dieser pädagogischen Tradition verankert ist: Er behandelt die gleichen theoretischen Themen (sogar in einer ähnlichen Reihenfolge) wie etliche Autoren davor und nutzt einen ähnlichen Stil, wenn er die vierstimmigen Aussetzungen seiner Übungen vorstellt.⁷ Der theoretische Hintergrund dieser bis ins 20. Jahrhundert andauernden Ausbildungsmethode bildet eine Mischung von Generalbass und Stufentheorie. Dass der Generalbass überhaupt bis ins 20. Jahrhundert eine so wichtige Rolle spielte, mag überraschen, widerspricht dies doch der weitverbreiteten Ansicht, dass der Generalbass irgendwann im frühen 19. Jahrhundert ausgestorben sei.⁸

7 Nadia Boulanger benutzte eine Sammlung der Partimenti von Paul Vidal (1863–1931) meines Wissens bis zum Ende ihres Lebens. Die Themen von Vidals Übungen ähneln denen Catels, Bazins, Dubois', Koechlins und Challans.

8 So schreibt etwa Amon (2005, 85): »Nur in der Kirchenmusik konnte sich der Generalbass bis in die Mitte des 19. Jhdts. halten.« Die Forschungen der letzten Jahre zeigen, dass das eindeutig nicht der Fall ist. Vgl. Anmerkung 3.

Dubois 1921, 3, Nr. 1

Koechlin 1927–30, Bd. 3, 4, Nr. 1

Challan 1960, Bd. 1, Nr. 33

Beispiel 1: unverzierte Vierstimmigkeit in drei Traktaten

Challans Sammlung enthält fast keinen erläuternden Text und somit auch keine explizite Erwähnung von Kadenzten oder Sequenzen. Challan hat aber 1947 zusammen mit Jacques Chailley eine Harmonielehre verfasst. In diesem Lehrbuch stellen Challan und Chailley zahlreiche Arten von Kadenzten dar (Bsp. 2). Ihre Einteilung beginnt mit der *cadence parfaite* (Ganzschluss) und ihren Varianten (Bsp. 2a und 2b). Eine *cadence imparfaite* benutzt mindestens einen umgekehrten Akkord (Bsp. 2c und 2g), während eine *cadence complète* aus der Verbindung einer *cadence parfaite* und einer *cadence plagale* (oder in umgekehrter Reihenfolge) besteht (Bsp. 2e). Die Tonika nach der *cadence parfaite* darf ausgeklammert werden, was eine gewisse Widersprüchlichkeit des Systems darstellt. Beispiel 2f zeigt Varianten der plagalen Kadenz, darunter Jean-Philippe Rameaus *sixte ajoutée*, also den Quintsextakkord auf der 4. Stufe, die laut Challan und Chailley auch »vermollt« sein darf (mit *as* statt *a*). Analog zu Beispiel 2c enthält die *cadence plagale imparfaite* mindestens einen umgekehrten Akkord. Die verbleibenden Kadenztypen sind die *cadence rompue* (Trugschluss, Bsp. 2h), die *cadence évitée* (ein Sonderfall des Trugschlusses mit chromatischem Leitton, Bsp. 2i) und die *demi-cadence* (Halbschluss; Bsp. 2j).

Beispiel 2: Henri Challan und Jacques Chailley, Kadenzarten:⁹

- a. *cadence parfaite* (Ganzschluss);
- b. *variantes de la cadence parfaite* (geringe Schlusswirkung);
- c. *cadence imparfaite*;
- d. *cadence plagale*;
- e. *cadence complète* (*plagale + parfaite* | *parfaite + plagale*);
- f. *variantes de la cadence plagale* (auch »*amollie*« [vermollt]);
- g. *cadence plagale imparfaite*;
- h. *cadence rompue* (Trugschluss);
- i. *cadence évitée*;
- j. *demi-cadence* (Halbschluss)

⁹ Challan/Chailley 1947, Bd. 2, 19–23.

Seltsamerweise gibt es zwei weitere Kadenzen, die sehr oft in den *380 Basses et chant donnés* auftreten, aber im Lehrbuch von 1947 nie explizit erwähnt werden (Bsp. 3b und 3c, Audiobsp. 1). In Anlehnung an Rameaus Terminologie der *sixte ajoutée* nenne ich sie »hinzugefügte übermäßige Quart« und »hinzugefügte reine Quart«.¹⁰ Erstere (Bsp. 3b) – ein verminderter Septakkord – erscheint relativ häufig in deutscher und französischer Musik des 19. Jahrhunderts, während letztere (Bsp. 3c) – ein Dominantseptakkord in zweiter Umkehrung (Terzquartakkord) – in Frankreich besonders charakteristisch ist. Diese zwei Muster sind potentielle Quellen harmonischer Mehrdeutigkeit, weil sie auf zwei Tonarten bezogen werden können. In C-Dur würde Challan die Kadenzen als plagal und deshalb schließend kategorisieren; in f-Moll hingegen wären sie Halbschlüsse und daher offen. Solche harmonischen Mehrdeutigkeiten sind für französisch-romantische Musik typisch.

3a. 3b. 3c.

• = hinzugefügter Ton

Funktionelle Mehrdeutigkeit	Kadenzart			Strukturelle Funktion
	C-Dur: IV I	C-Dur: IV I	C-Dur: IV I	"conclusif" (schließend)
	{ F-Dur: I V	{ F-Dur: (VII) V	{ F-Dur: IV V	"suspensif" (offen)

Beispiel 3: a. Rameaus *sixte ajoutée*; b. hinzugefügte übermäßige Quart; 3c. hinzugefügte reine Quart

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Kadenzen mit *sixte ajoutée*, »hinzugefügter übermäßiger Quart« und »hinzugefügter reiner Quart« (Bsp. 3)

Wie lässt sich die hinzugefügte reine Quart satztechnisch und historisch erklären? Beispiel 4 (Audiobsp. 2) schlägt drei mögliche kontrapunktische Ableitungen vor. Beispiel 4a leitet sie von einer Durchgangsnote ab, Beispiel 4b von einer Vorhaltsauflösung und Beispiel 4c von einem frei begleiteten Cantus Firmus. Der letzte Vorschlag scheint besonders passend zu sein aufgrund der Ähnlichkeit mit französischer Begleitung des Gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert – eine

¹⁰ Diese zwei Wendungen beziehen sich auf die vermollte Version von Rameaus *sixte ajoutée*. Darüber hinaus benötigen beide Akkorde auch eine hinzugefügte Sext, was mit der Bezeichnung »hinzugefügte Quart« nicht erfasst wird.

gängige Praxis, die jeder Organist beherrschen musste. Vielleicht die wichtigste Methode dieser Begleitung war die von Louis Niedermeyer gelehrt, der explizit für den Gebrauch der abgesenkten ›modalen‹ 7. Stufe eintrat.¹¹ Die Tatsache, dass Fauré diese Art der Begleitung während seiner Studienzeit an der École Niedermeyer kennengelernt hat, ist oft angeführt worden, um nachzuweisen, dass sein musikalischer Stil davon grundsätzlich beeinflusst wurde.¹² Ich werde später auf die Verbindung zwischen Fauré und der hinzugefügten reinen Quart zurückkommen.

Beispiel 4: drei hypothetische kontrapunktische Ableitungen der hinzugefügten reinen Quart: a. als Durchgangston; b. als Vorhaltsauflösung; c. als begleitender ›freier‹ Cantus Firmus

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: drei hypothetische kontrapunktische Ableitungen der hinzugefügten reinen Quart (Bsp. 4)

Die hinzugefügte reine Quart weist weitere Ähnlichkeiten mit Rameaus *sixte ajoutée* auf, wie in Beispiel 5 (Audiobsp. 3) gezeigt wird. Diese Gemeinsamkeiten sind gleichzeitig auch Quellen harmonischer Mehrdeutigkeit. Beispiel 5a zeigt Rameaus sogenannten *double emploi* der *sixte ajoutée*. Im Normalfall wäre die *basse fondamentale* des Quintsextakkords ein *D* in C-Dur und die Kadenz *sixte ajoutée-dominante* eine Halbkadenz. Wenn der real erklingende Bass aber eine Quart abwärts zur 1. Stufe springt (*sixte ajoutée-tonique*), wäre die *basse fondamentale* des Quintsextakkords *F* und die Wendung insgesamt plagal. Die Situation der hinzugefügten reinen Quart ist ähnlich, wie in Beispiel 5b gezeigt. Im Normalfall wäre die *basse fondamentale* der Grundton des Dominantseptakkords, also *B*; er löst sich zur 1. Stufe *Es* auf. Im Sonderfall, wenn sich der Bass eine Quart abwärts bewegt, ist die *basse fondamentale* hingegen *F* und die Kadenz plagal, genau wie

¹¹ Vgl. Niedermeyer 1859. César Francks Stil der Begleitung ist in Lambillotte 1857 dokumentiert (die Melodien wurden von Lambillotte herausgegeben, die dazu gesetzten Orgelbegleitungen hingegen von Franck komponiert).

¹² Kidd 1973. Vgl. auch Phillips 2011, 212.

in Beispiel 3c. Da sich der Dominantseptakkord in diesem Fall nicht regelkonform auflöst, können wir die Kadenz mit hinzugefügter reiner Quart als eine Art Trugschluss verstehen – und so wird sie manchmal von Challan auch verwendet. Diese zwei möglichen Auflösungen des Dominantseptakkords – plagal oder dominantisch – sind also eine Quelle potenzieller harmonischer Mehrdeutigkeit.

5a. 5b.

• = Dissonanz

Basse Fondamentale:

Normalfall: C-Dur: II V Es-Dur: V I Halbschluss / Ganzschluss

Sonderfall: C-Dur: IV I C-Dur: IV I Plagalkadenz

Kadenzart

Beispiel 5: *double emploi* und funktionale Mehrdeutigkeit: a. Rameaus *double emploi* der *sixte ajoutée*; b. *double emploi* der hinzugefügten reinen Quart

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: *double emploi* und funktionelle Mehrdeutigkeit (Bsp. 5)

Challans Traktat enthält viele andere interessante Satzmodelle, die auch in den genannten früheren französischen Traktaten auftreten. Drei Modelle sind in Beispiel 6 (Audiobsp. 4) zu sehen. Beispiel 6a ist eine parallele Stimmführung mit Terzquartakkorden; Beispiel 6b ist die sogenannte Omnibus-Fortschreitung, die einen doppelten, umkehrbaren Kontrapunkt benutzt; und Beispiel 6c zeigt ›mediantische‹ Verbindungen, also Grundtonbewegungen in großen und kleinen Terzen, die auch mit Dominantseptakkorden harmonisiert werden können (in Audiobeispiel 4 sind nur Dreiklänge zu hören). Der Fokus auf Dominantseptakkorde ist für französische Harmonik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert typisch (auch für die Spätromantik im allgemeinen). Da in diesen drei Wendungen die Dominantseptakkorde aber keine dominantische Funktion haben, schwächt dies (genau wie Beispiel 6b) die normative Funktion des Dominantseptakkords ab. Dies und ähnliche Vorgänge spielten eine Rolle beim Zerfall der Dur-Moll-Tonalität in der Spätromantik.

6a. 6+ 6+

6b. 7+ 4 b6/4 7+ 6/3
 geht in beide Richtungen

6c. g3↓ g3↑ k3↓ k3↑

Beispiel 6: Stimmführungsmuster in Challans Übungen: a. parallele Stimmführung mit Terzquartakkorden; b. Omnibus (OMN) / Keilstimmführung (doppelter, umkehrbarer Kontrapunkt); c. mediantische Grundtonbewegungen durch große und kleine Terzen (auch mit Dominantseptakkorden möglich)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Stimmführungsmuster in Challans Übungen (Bsp. 6)

Bevor ich die Rolle dieser Wendungen im Zusammenspiel zwischen Pädagogik und Praxis bespreche, möchte ich den musikalischen Kontext und den Zusammenhang von Challans Modellen etwas genauer schildern (Bsp. 7, Audiobsp. 5). Wie die meisten von Challans Übungen handelt es sich hier um eine kleine dreiteilige Liedform (auch dreigeteilt-binäre Form genannt) im vierstimmigen unverzierten Satz. Unter den verwendeten Satzmodellen finden wir eine *sixte ajoutée*, einen Halbschluss, eine *cadence évitée*, einen Abschnitt aus der Omnibus-Fortschreitung (OMN) und schließlich eine *cadence parfaite* (vgl. Anmerkungen in Beispiel 7). Was aber für Challan nicht üblich ist, ist der doppelte Kontrapunkt zwischen den Themen *x* und *y*. Ein solcher doppelter Kontrapunkt zeigt eine mögliche (wenngleich entfernte) Verbindung zur italienischen Partimento-Tradition, in der genau diese Technik, Teile der Bassstimme selbst später als Oberstimme wieder zu verwenden (oder umgekehrt), systematisch geübt wurde.¹³ Doppelter Kontrapunkt wird auch in den obengenannten Sammlungen anderer Autoren systematisch eingeführt.

Nun möchte ich zum Zusammenspiel zwischen der pädagogischen Tradition Challans und der Kompositions- und Improvisationspraxis der französischen Romantik zurückkehren. Ich werde Beispiele von Fauré, Guilmant, und Franck vorstellen. Zunächst möchte ich einen Fall besprechen, in dem die Praxis einen eindeutigen Einfluss auf die Pädagogik hatte. Beispiel 8 (Audiobsp. 6) bildet eine besondere Übung von Challans Traktat ab. Es handelt sich um eine von nur zwei Übungen,

¹³ Sanguinetti 2012, 195–202.

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked 'A Très modéré' and 'A' a Tempo'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-14) is marked 'mp' and 'mf'. It features two themes, 'Thema x' and 'Thema y', with a 'sixte ajoutée' and a 'g³ ↓' indicated. The second system (measures 15-22) is marked 'f' and 'dim.', with a 'rall.' marking. It includes 'Thema y' and 'Thema x', with a note '(en dehors)' under measure 18. The third system (measures 23-30) is marked 'mf' and includes 'Thema x' and 'Cadence parfaite'. Analytical symbols 'A', 'B', and 'A¹' are placed above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and symbols like '6/8', '5/3', etc. The score concludes with 'Halbschluss' and 'Cadence parfaite'.

Beispiel 7: Verwendung von Septakkorden und doppelter Kontrapunkt zwischen den Themen x und y (Challan 1960, Bd. 4, Nr. 178); die analytischen Symbole A, B und A¹ stehen nicht im Original, die Dynamik, Tempo, und *en dehors* im Takt 13 sind original. Mit ›OMN‹ wird die Omnibus-Fortschreitung indiziert.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_05.mp3

Audiobeispiel 5: Challan 1960, Bd. 4, Nr. 178 (Bsp. 7)

für die es einen kleinen erklärenden Text gibt. Challan schreibt zunächst, dass diese Übung besonders schwierig ist und dass Studierende daher wahrscheinlich Hilfe der Lehrenden brauchen würden. Außerdem erläutert er, dass das Beispiel »manche Fortschreitungen im Stil Faurés«¹⁴ enthalte, ohne aber Hinweise darauf zu geben, welche spezifischen Eigenschaften Faurés imitiert werden.

14 »[...] renfermant un certain nombre d'enchainements Fauréens.« (Challan 1960, Bd. 3, 8)

Meiner Meinung nach leistet die hinzugefügte Quart einen wichtigen Beitrag zur Nachahmung von Faurés Stil. Aber auch andere typische französisch-romantische Wendungen lassen sich in diesem Beispiel identifizieren. Als Beleg für die Verbindung zu Fauré führe ich Beispiel 9 (Audiobsp. 7) ein, Faurés »Pie Jesu« aus dem *Requiem* (1887), in dem die hinzugefügte Quart fünf Mal auftaucht. Ich habe eine Analyse mit beziffertem Bass ergänzt, um die Ähnlichkeiten mit der Tradition Challans hervorzuheben.

Andante espressivo

5 +6 +6 - 6 7 3 7 6 8 +6 # 6 +6 +6 - 6 7 6 7 6 7 6 8 - +4 +6

A-Dur: IV I
d-Moll: IV V

7 par. Stf. par. Stf. OMN hzt. r. 4 OMN

- +6 +6 - -6 +6 - 6 -6 7 # 7 6 8 +6 × - #6 7 3 7

Dis-Dur: IV I
gis-Moll: IV V

12 hzt. r. 4 hzt. r. 4 par. Stf. Cadence parfaite

dim. p poco

6 8 +6 # b5 +6 6 +6 5 5 +6 7 3 +6 6 7 b +6 +6 6 # 5

C-Dur: IV I G-Dur: IV I
f-Moll: IV V c-Moll: IV V

-----> = analoger chromatischer Abschnitt

Beispiel 8: Challan 1960, Bd. 3, Nr. 149 (par. Stf.: parallele Stimmführung; OMN: Omnibus-Fortschreitung; hzt. r. 4: hinzugefügte reine Quarte)



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Challan 1960, Bd. 3, Nr. 149 (Bsp. 8)

Adagio *p* hztg. r. 4 $g^3 \downarrow$

Sopran
Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is re - qui - em, do - na - e - is re - qui - em.

Orgel
p dolce

6 6/3 6 6/5 +6 # 6 5 6 6/3 6/5 6 +6 6 6 4 3

8 un poco più *mf* hztg. r. 4 hztg. r. 4

[Str., Hf.]
Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is

meno p

6 5 6 6/5 4 6/5 +6 # 5# 6 7 +6

14 *dim.* *p* *p dolce*

re - qui - em, do - na - e - is re - qui - em. [Str., Hf.] do -

dim. *p*

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

19 *poco cresc.* hztg. r. 4

na - e - is Do - mi - ne, do - na - e - is re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

[Org. and Str.]

pp

9/7 = 8/6 = 7/5 8/6 9/7 = 8/6 = 7/5 8/6 7 6 7 +6 #

Beispiel 9: Fauré, *Requiem* op. 48, »Pie Jesu« (Orgelauszug und Generalbassanalyse des Autors) (par. Stf.: parallele Stimmführung; OMN: Omnibus-Fortschreitung; hztg. r. 4: hinzugefügte reine Quarte) (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

25 *p* sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em. *g3 ↓*

29 *mf* Pi - e, p - e Je - su, pi - e - Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is, *hzgt. r. 4*

34 *poco rit.* do - na - e - is sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

Beispiel 9 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_07.mp3

Audiobeispiel 7: Fauré, *Requiem* op. 48, »Pie Jesu« (Bsp. 9). Sopran: Athene Mok, Orgel: Derek Remeš (23.3.2017, Rochester, New York, USA)

Es liegt hier also ein spezifischer Fall vor, in dem die Pädagogik von der Praxis beeinflusst wurde. Aber wie verhält es sich umgekehrt – lässt sich etwas darüber aussagen, welchen Einfluss die Pädagogik auf die Praxis hatte? Meine Hypothese

lautet natürlich »ja«, obwohl dies äußerst schwierig zu beweisen ist.¹⁵ Dennoch möchte ich zwei Beispiele (Bsp. 10 und 11, Audiobsp. 8 und 9) einführen, die meines Erachtens Licht auf diese komplexe Situation werfen können, auch wenn sie natürlich meine Hypothese nicht endgültig beweisen können. Beispiel 10 zeigt einen einfachen Abschnitt von Guilmant. Er ähnelt den einfachsten Übungen der französischen Partimento-Tradition, wie sie in Beispiel 1 gezeigt wurden. Beispiel 11 ist ein komplexerer Abschnitt von Franck, der fortgeschrittenen Partimento-Übungen entspricht. Guilmant und Franck waren beide Professoren für Orgel am Pariser Conservatoire (Franck: 1871–1890; Guilmant: 1896–1911). Um diese Zeit war Improvisation wichtiger als das Spielen von Repertoire. Studierende mussten vier Aufgaben absolvieren, um die Orgel-Prüfung am Conservatoire zu bestehen: (1) einen gregorianischen Choral vom Blatt begleiten; (2) ein Stück auswendig spielen, das die Pedale benutzt; (3) eine Fuge improvisieren; (4) eine Sonate improvisieren.¹⁶ Wahrscheinlich waren die Partimento-Übungen von Bazin, Dubois, Koechlin und anderen vor allem bei der Improvisation einer Sonate besonders hilfreich.

Vier in den beiden Beispielen erkennbare stilistische Eigenschaften können die Aussage untermauern, dass die Partimento-Pädagogik einen direkten Einfluss auf die Praxis hatte: (1) die zugrunde liegende Vierstimmigkeit;¹⁷ (2) der meistens unverzierte Satz; (3) die Verwendung der obengenannten Stimmführungsmuster; und (4) die Eignung für eine Analyse mit beziffertem Bass. Die Tatsache, dass Guilmant und Franck Meister der Orgelimitation waren, legt nahe, dass beide höchstwahrscheinlich auch im Stil der Beispiele 10 und 11 improvisieren konnten. Außerdem wissen wir, dass die Praxis der Improvisation und Komposition in dieser Zeit nah beieinander lagen. So wurde beispielsweise Francks Orgelimitationskurs von Zeitgenossen als ein inoffizielles Kompositionsseminar bezeichnet.¹⁸ All dies legt nahe, dass der Ausgangspunkt dieser Stücke nicht weit von der Generalbasslehre der pädagogischen Tradition Challans entfernt liegt.

15 Meines Wissens sind uns keine Aussagen von Komponisten der Zeit überliefert, aus denen deutlich wird, dass sie bewusst bestimmte Satzmodelle einsetzten, die in einem bestimmten Ausbildungsumfeld erlernt wurden.

16 Smith 1992, 5.

17 Francks *Chorale Nr. 1* (1890) benutzt manchmal fünf Stimmen aber der zugrundeliegende Gerüstsatz bleibt trotzdem vierstimmig.

18 Zit. nach Trevitt/Fauquet 2001.

Quartstieg (schrittweise aufwärts) Quartstieg (schrittweise abwärts) Halbschluss

6 5 6 6 +4 5 3 7 8 7 7 8 6 7 7 8 7 6

T. 1-2 mit chromatischen Durchgangstönen Bassvorhalt alterierter Dominantseptakkord Cadence parfaite

5 5 2 3 5 5 2 3 7 6 5 3 7 6 +6 6 3 +6 7 7 6 7 7 4 4

Fughetta mit Kopfmotiv 7-6-Vorhaltskette Cadence parfaite g3 ↓

7 6 7 6 7 7b 8 7 6 6 6 5 6 — 5 #

Sequenz mit Bassvorhalten Cadence parfaite

4 3 4 3 4 6 7 6 5 6 7b 6 3 6 8 7 6 5 7 4 6 5 3

* Die Bassstimme in T. 16 wird im Pedal mit 16' Register gespielt, was eine Oktav tiefer klingt.

Beispiel 10: Guilment, *Élévation en Fa majeur* op. 39/1 (aus: *L'organiste pratique*, 1874)



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_08.mp3

Audiobeispiel 8: Guilment, *Élévation en Fa Majeur* op. 39/1 (Bsp. 10)

Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik

Moderato

parallele Dezimen (Außenstimmen) Quintfallsequenz *Cadence parfaite* plagal

5 — 6 7 6 6 7 7 8 — 7 / 6 — 5 5 — 6

5 plagal plagal Halbschluss g3 ↓

g3 ↓ k3 ↓ g3 ↓ k3 ↓

7 — 6[♯] 9[♯] +6 — 4 5 — 6[♯] 7 — 6[♯] 9[♯] +6 — 4[♯] 9[♯] 6[♯] 8[♯] / 5[♯]

13 hinzugefügte übermäßige 4

4[♯] / 2[♯] 7 / 5[♯] — 6[♯] 7[♯] / +4[♯] — 5[♯] / 2[♯] 7[♯] / +4[♯] — 6[♯] 6[♯] 8[♯] / 5[♯]

Beispiel 11: Franck, *Chorale no. 1* (1890), T. 1–30 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_09.mp3

Audiobeispiel 9: Franck, *Chorale no. 1*, T. 1–30 (Bsp. 11). Orgel: Derek Remeš (23.3.2017, Rochester, New York, USA)

The image shows a musical score for piano, measures 16 through 26. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features complex chordal textures and melodic lines. Annotations include:

- Measure 16:** A "Cadence parfaite" is indicated by a dashed box. Fingering numbers are provided below the notes: 5^b, 6, 7^a, 6^a/_{3^a}, 5^b, 6^a, 7^a, 7^a, 8, 6, 7^b, 5^b.
- Measure 20:** Three "g3 ↓" annotations are placed above the staff. Fingering numbers are: 6^b/_{3^b}, 5^b, 6, 7, 6^a/₃, 7, 3^b/_{3^b}, 7.
- Measure 23:** A "Cadence parfaite" is indicated. Fingering numbers are: 7, 7, 9^b/_{6^b/_{3^b}}, 8, [7], 6^b/_{3^b}, 7.
- Measure 26:** A "g3 ↓" annotation is above the staff. A section is labeled "hinzugefügte übermäßige 4". Fingering numbers are: 9, 8, [7], 7, 7, 4, 6^a/_{3^a}, 7^a/₅, 7, 6^a/₄, 5^b, 7^b/₄, 6.

Beispiel 11 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Fauré, Guilmant und Franck: Sie und zahllose weitere französische Organisten-Improvisatoren waren entweder durch ihre Ausbildung oder ihre institutionellen Verbindungen Teil einer Tradition der Partimento-Pädagogik, deren Anfang in die Gründungsjahre des Pariser Conservatoire und noch weiter zurück in die italienische Partimento-Tradition reicht. Einer der wichtigsten späteren Vertreter dieser Tradition war Henri Challan mit seinen Übungen aus dem Jahr 1960. Kern dieser Tradition ist ein Fundus von Satzmodellen oder Stimmführungsmustern, die sich in Challans Traktat, in den französischen Traktaten vor ihm sowie in Orgelwerken und geistlichen Werken französischer Komponist*innen seit dem frühen 19. Jahrhundert allenthalben finden. Besondere harmonische Phänomene der französischen Tradition sind dabei insbesondere Kadenz-Varianten wie die hinzugefügte reine Quart, die auf zwei Tonarten bezogen werden können.

Challan deutet die hinzugefügte reine Quart indirekt als ein Kennzeichen des Fauré'schen Stils, was den Einfluss der Praxis auf die Pädagogik zeigt. Umgekehrt wird deutlich, dass diese Kadenzform sowie andere Sequenz- und Kadenzmodelle vermutlich einen wichtigen Bestandteil nicht nur des Unterrichts, sondern auch der Improvisations- und Kompositionspraxis der Organisten bildeten, was den möglichen Einfluss der Pädagogik auf die Praxis zeigt. Der bezifferte Bass bleibt gerade in der französischen Tradition der theoretische Hintergrund sowohl der Pädagogik als auch der Praxis bis hinein in den spätromantisch-chromatischen Stil. Einmal mehr zeigt sich also das Fortleben des Generalbasses als Mittel der Pädagogik und der Improvisation bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Wenn wir spätromantische Musik aus dem Umfeld des Conservatoires verstehen und wenn wir Studierende im Improvisieren und Komponieren von Musik in diesem Stil anleiten wollen, dann sind Generalbass-Übungen wie jene Henri Challans ein unersetzliches Mittel.

Primärliteratur

Bazin, François (1857), *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 4. Auflage, Paris: Escudier.

Bonet, Narcís (2006), *Les principes fondamentaux de l'harmonie: En annexe "Cours d'harmonie" Texte inédit de Nadia Boulanger*, Barcelona: Dinsic Publications Musicals, S.L.

Catel, Charles-Simon (1802), *Traité d'harmonie*, Paris.

Challan, Henri (1960), *380 Basses et chants donnés*, 10 Bde., Paris: Leduc.

Challan, Henri / Jacques Chailley (1947), *Théorie complète de la musique*, 2 Bde., Paris: Leduc.

Choron, Alexandre-Étienne (1808–09), *Principes de composition des écoles d'Italie*, 3 Bde., Paris.

Dubois, Théodore (1891), *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Heugel.

- Dubois, Théodore (1921), *Réalizations des basses et chants du traité d'harmonie*, Paris: Heugel.
- Fétis, François-Joseph (1823), *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*, Paris: Petit.
- Koechlin, Charles (1927–30), *Traité de l'harmonie*. 3 Bde., Paris: Éditions Eschig.
- Lambillotte, Louis (1857), *Chant grégorien, restauré par le R. P. Lambillotte de la compagnie de Jésus, accompagnement d'orgue par C. Franck*, 2 Bde., Paris: Adrien le Clere.
- Niedermeyer, Louis (1859), *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris: Repos.
- Vidal, Paul / Nadia Boulanger (2006), *A Collection of Given Basses and Melodies, Selected, Revised, and Realized by Narcís Bonet*, 2 Bde., Barcelona: Dinsic Publications Musicals, S.L.

Sekundärliteratur

- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre*, Wien: Doblinger.
- Carlisi, Lydia (i. V.), *Creating the Neapolitan Canon: Music and Music Theory between Naples and Paris in the Early Nineteenth Century*, Phil. Diss., Hochschule für Musik Freiburg.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria* 18: 5–36.
- Diergarten, Felix (i. V.), »Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 12: *Musiktheorie in Frankreich und Italien im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym, Hildesheim: Olms.
- Duha, Isabelle (2000), *L'Harmonie en Liberté, de la Mémoire à l'Improvisation*, Bd. 1, Paris: Billaudot.
- Gessele, Cynthia Marie (1989), *The Institutionalization of Music Theory in France: 1764–1802*, Ph.D., Princeton University.
- Kidd, James (1973), *Louis Niedermeyer's System for Gregorian Chant Accompaniment as a Compositional Source for Gabriel Fauré*, Ph.D., University of Chicago.
- Meidhof, Nathalie (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre: Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim: Olms.
- Phillips, Edward R. (2011), *Gabriel Fauré: A Guide to Research*, 2. Auflage, New York: Routledge.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Smith, Rollin (1992), *Saint-Saëns and the Organ*, Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Trevitt, John / Joël-Marie Fauquet (2001), »Franck, César«, in: *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>

© 2021 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern

Remeš, Derek (2021), »Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik. Henry Challans 380 Basses et chants donnés (1960)«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 85–105. <https://doi.org/10.31751/p.43>

eingereicht / submitted: 05/03/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021