

# Job Ijzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, New York: Oxford University Press 2018

Schlagworte/Keywords: counterpoint; didactics of harmony; Didaktik der Harmonielehre; Harmonielehre; harmony; Kontrapunkt; partimento

Vor mehr als einem Jahrzehnt erlangte die Partimento-Praxis ihren Platz als wesentlicher Gegenstand im Diskurs der Musiktheorie zurück. Der sich daran anschließende Publikationsboom an Quelleneditionen und wissenschaftlichen Abhandlungen zu diesem Thema ist bis heute nicht abgeklungen: Job Ijzermans *Harmony, Counterpoint, Partimento: A new Method inspired by Old Masters* – im Folgenden *HCP* – fügt sich in diesen Diskurs nahtlos ein, gewinnt ihm aber eine neue Facette ab:

Trotz der vielfältigen Beiträge der letzten Jahre, so der Autor, stecke die moderne Partimento- und Schema-Didaktik noch in ihren Kinderschuhen. (xi) Mit der vorliegenden Publikation möchte Ijzerman daher einen Beitrag zur Erfüllung dieses Desiderats leisten. Sein Anliegen ist demnach nicht, die Partimento-Lehre und die Schema-Theorie weiter wissenschaftlich zu erforschen, sondern sie für den Unterricht im Textbook-Format didaktisch aufzubereiten. Dabei ist vor allem der Einfluss von Robert O. Gjerdingen während der Lektüre unverkennbar. Ijzerman übernimmt dessen Schemabegriff mit samt seiner zum Teil strittigen Begriffsprägungen. Der zugrundeliegende Partimento-Begriff ist vereinbar mit der Begriffsexplikation von Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier in der *MGG*: »In jüngster Zeit bezeichnet Partimento auch ein spezifisches Verständnis von ›Tonalität‹, wobei der auf der Oktavregel beruhende (italienische) Tonalitätsbegriff der Partimento-Tradition gleichsam das Gegenmodell zu Rameaus auf dem Umkehrungsdenken und der Terzschichtung beruhendem *basse fondamentale* gegenübergestellt wird.«<sup>1</sup> Ganz im Sinne dieser Definition ist Ijzermans Anspruch, einen in sich geschlossenen Gegenentwurf auszuformulieren und das

Lehrbuch als eine »alternative to currently used textbooks on harmony« (xii) zu profilieren.

Mit der titelgebenden Begriffstrias erzielt der Autor einen integrativen Ansatz: »no distinct disciplines but all three in one«.<sup>2</sup> Während er mit Grundkenntnissen der Allgemeinen Musiklehre rechnet, werden keine fundierten Kenntnisse in Kontrapunkt, Harmonielehre oder Generalbass vorausgesetzt. *HCP* ist konzipiert als ein viersemestriger Lehrgang für das Grundstudium (xi) – vermutlich primär an nordamerikanischen Universitätscurricula orientiert. Der abzudeckende Zeitraum soll die ganze *common-practice period* von Arcangelo Corelli bis Johannes Brahms umfassen. (xiii) Der Unterschied zu anderen Lehrbüchern der Harmonielehre ist laut Vorwort dreierlei: Erstens steht die horizontale Perspektive im Vordergrund. Der reale Bass und nicht der virtuelle *basse fondamentale* wird als Fundament der Harmonie betrachtet. Somit wird das Umkehrungsdenken erst in späteren Kapiteln eingeführt, primär als Ergebnis von mehrfachem Kontrapunkt. Zweitens werden Schemata als horizontal und vertikal fest umrissene Modelle in einer holistischen Perspektive behandelt und nicht auf ihre akkordischen Bestandteile im Sinne einer atomischen Akkordlehre reduziert. Drittens wird eine Hands-On-Didaktik in Anleh-

- 2 Damit scheint er gleichsam auf Gjerdingens missbilligende Beobachtung zur disziplinären Trennung in der Musiktheorie zu reagieren: »The modern student, even if prepared by training in separate areas like harmony and species counterpoint, often lacks experience in integrating those domains. For the eighteenth-century student in Naples, by contrast, strict counterpoint, harmony through figured bass, and common types of imitation were all tightly integrated through training in partimenti« (Gjerdingen 2010, 70)

1 Diergarten/Holtmeier 2016.

nung an die aus Neapel stammende Partimento-Lehre angestrebt, wobei »skill training« dem »conceptual learning« vorgezogen wird. (xii) Der Lehrgang beschränkt sich weder auf eine spezifische Partimento-Sammlung, noch ist er einer strikten historischen Authentizität verpflichtet. Vielmehr macht sich der Autor diese Lehrmethode zu eigen. Mithin problematisiert er die Nutzung historischer Partimento-Übungen in ihrer textgetreuen Fassung. Sie seien weder für Anfänger\*innen noch für pianistisch nicht bewanderte Studierende geeignet. Ferner würden die Partimento-Sammlungen eine konservative harmonische Sprache aufweisen. Neben authentischen sind folglich viele vereinfachte und zum jeweiligen Aufgabenzweck zugeschnittene Partimento-Übungen in *HCP* zu finden. Darüber hinaus arbeitet der Autor mit weiteren, selbst entworfenen Partimenti, die der harmonischen Praxis des 19. Jahrhunderts stilistisch und historisch informiert nachempfunden sind. (xii f.)

Das Buch setzt sich aus einem Text- und einem Aufgabenteil zusammen, denen ein zweifaches Vorwort vorangestellt wird, für Lehrende und für Studierende. Der Aufgabenteil steht auch auf einer begleitenden Webseite neben Lösungsvorschlägen, Audiodateien aller Notenbeispiele<sup>3</sup> sowie einer weiterführenden Anleitung für Lehrende zur Verfügung. Ohne Zweifel bildet die Webseite ein hervorragendes Hilfsmittel für den Unterricht.

Das Buch weist eine klare Struktur auf: Der musikalische Zusammenhang eines jeden Repertoireausschnitts wird – trotz gelegentlicher Abschweifungen – aufschlussreich erläutert. In geeigneten Fällen wird z. B. der syntaktische Aufbau – etwa nach den syntaktischen Modellen Periode, Satz oder Fortspinnungstypus – beleuchtet. Jedes Kapitel schließt mit den Bausteinen *Terms to Remember*, *Instructions for the exercises* und schließlich *Suggestions for further analysis*. In den Worten des Autors: »The textbook explores the subjects in a consistent way«.

(1) Doch gerade diese Vereinheitlichung der Darstellung stellt sich als problematisch heraus, und der Aufbau erweist sich in manchen Fällen gleichsam als Prokrustesbett (vgl. unten).

Ijzerman schreibt unpräzise in leicht verständlicher Sprache. Einheitlich wie der Kapitel-

aufbau – um nicht zu sagen eintönig – sind dennoch auch die Wortwahl und einige Formulierungen, denen man nahezu im selben Wortlaut immer wieder begegnet.

Wie in mehreren Harmonielehren findet man in *HCP* die übergeordnete Gliederung in Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Doch das zugrundeliegende Ordnungsprinzip der Kapitel ist vielmehr ein kontrapunktisches – von der Zwei- (Kap. 1) über die Drei- (Kap. 2) zur Vierstimmigkeit (Kap. 6). Der Aufbau ist didaktisch sinnvoll durchdacht und mit der Vielfalt der Partimento-Realisierungsmodi vereinbar. Ijzerman begründet diese Reihenfolge jedoch aus der Perspektive der Gehörbildung und der allmählichen Schulung des Wahrnehmungsvermögens. Idealerweise, schreibt Ijzerman, soll *HCP* in ein Gehörbildungsprogramm eingebunden werden, das Spielen, Improvisieren und Komponieren einschließt.<sup>4</sup> Gerade aufgrund dieser latenten Ausrichtung der Publikation lädt sie zu einem Vergleich mit einem anderen Buch ein, das sich mit Satzmodellen im Kontext der Gehörbildung befasst. So erinnert der didaktische Einstieg von *HCP* in mancherlei Hinsicht an das Kapitel »Mehrstimmige Satzmodelle« in Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch.<sup>5</sup> Ähnlich wie Kaiser in jenem Kapitel eröffnet Ijzerman sein Buch mit dem Thema *Two-Part Scale Realization* (3) und entfaltet das Potenzial dieser Gerüstsätze in den nachfolgenden Kapiteln. Die Leser\*innen werden zunächst mit Terz- und Sextparallelen und anschließend mit 2-3- und 7-6-Vorhaltsketten vertraut gemacht. Im Kapitel *Three-Part Scale Realization* werden die zweistimmigen Modelle um eine weitere Stimme ergänzt. So findet man Unterkapitel zu den Schemata *Fauxbourdon*, *Monte*, *7-6 Fauxboudon*, *Stepwise Romanesca*, *Fifth Down Fourth Up* und *The Tied bass*. Im Kontext eines Partimento-Lehrgangs hat dieser

4 »With respect to aural perception, four-part harmony is significantly more complex than harmony in three parts. Due to the two middle voices, four-part harmony loses [sic] the contrapuntal transparency of a three-part texture. This lack of transparency increases the level of abstraction, especially for those who tend to think in melodic terms rather than in chords. This is why *HCP* introduces four-part realization only at a later stage in the method, and not at the very beginning«. (xiii)

5 Kaiser 1998, 132 f.

3 Die Tonbeispiele wurden vermutlich im Notensatzprogramm mit einem VST-Plugin generiert.

Einstieg seinen Platz als Teil der auf die Tonleiter bezogenen Modelle. In *HCP* werden auch weitere zweistimmige Varianten besprochen: 3-6-, 2-6- und 7-3-Konsekutive und schließlich auch ihre Kombination 2-6-7-3. IJzerman schöpft zwar nicht alle Kombinationsmöglichkeiten aus, er schafft jedoch eine gute Basis für die nachfolgenden Kapitel.

Im ersten Abschnitt kommt eine begriffliche Unschärfe zum Vorschein, die auch im Weiteren spürbar bleibt. So begegnet man auf engstem Raum den Bezeichnungen »harmonic structure«, »contrapuntal structure« und »harmonic-contrapuntal structure« in Bezug auf ein und dasselbe zweistimmige Stimmführungsgerüst. (9) Dies fällt an dieser Stelle besonders auf, da der vollständige harmonische Gehalt der zitierten Beispiele – konsekutive Sextakkorde bzw. 5-6-Konsekutive – erst in den darauffolgenden Kapiteln behandelt wird.

Die Oktavregel, die Kadenz in unterschiedlichen Erscheinungsformen sowie weitere Modelle werden in drei- sowie vierstimmigen Varianten diskutiert. Eine weitere Ähnlichkeit zu Kaisers Konzeption besteht im Wiederaufgreifen einiger Schemata in einem Kapitel zum Thema Chromatik. Beispielsweise wird *Monte* (33) zum *The Chromatic Monte* (211) erweitert. In puncto Sequenzen verwendet IJzerman keine einheitliche Terminologie und bedient sich Begriffen primär in Anlehnung an Gjerdingen<sup>6</sup> und Giorgio Sanguinetti<sup>7</sup>. So findet man Modellnamen wie *Monte*, *Romanesca* und *Monte Romanesca*, die das musikalische Geschehen nicht bzw. allenfalls bildlich beschreiben, neben technischen Termini wie *Fifth Down Fourth Up* und *The Tied Bass*, die die Bewegung der Bassstimme hervorheben, den Abstand und die Richtung der Versetzung von Sequenzgliedern dennoch nicht erfassen. Auf eine zusammenfassende Sequenzsystematik verzichtet IJzerman. Wie in vielen Harmonielehren markiert ein Kapitel zum Thema Enharmonik das Ende des Lehrgangs. Neben der Erörterung der üblichen Modulationswege widmet IJzerman je ein Kapitel der Modulation mit dem übermäßigen Dreiklang und dem *Omnibus*<sup>8</sup>.

6 Zur Kritik der Terminologie Gjerdingens siehe Neuwirth 2008 und Holtmeier 2011.

7 Sanguinetti 2012.

8 Vgl. Dittrich 2007.

Eine Besonderheit bildet das Kapitel zu *Galant Schemata* (Kap. 5). In der Einleitung weist IJzerman darauf hin, dass die Wiederbelebung der Partimento-Tradition Hand in Hand mit der Entwicklung der Schema-Theorie einherging. (xi) Diese Kopplung bildet den Ausgangspunkt von IJzermans Methode. Doch während das Partimento in diesem Lehrgang – praktisch enthistorisiert – als didaktisches Mittel dient, stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich Gjerdingens Schema-Ansatz, der sein Potenzial möglicherweise vornehmlich im Rahmen einer »Stildogmatik« entfalten kann,<sup>9</sup> für IJzermans Unterfangen eignet und ob dessen Einbettung reibungslos erfolgt. Es ist verwunderlich, dass IJzerman im entsprechenden Abschnitt die »Entstehung« von Schemata wie *The Leaping Romanesca*<sup>10</sup> auf die Zeit des galanten Stils zurückführt. »This chapter discusses a number of these typically Galant schemata. Although these schemata originate from the Galant-style period, their significance is also palpable in later periods, until even the late nineteenth century«. (99)

Vermutlich ist diese falsche Zuschreibung infolge einer Simplifizierung von Gjerdingens Ansatz im Zuge einer didaktischen Reduktion zustande gekommen. Gjerdingen widmet zwar das erste Kapitel seines Buchs *Music in the Galant Style* der *Romanesca*.<sup>11</sup> Er zählt jedoch das von IJzerman angeführte Schema nicht zu den genuin galanten Schemata. »A leaping type, in which the bass alternately leaps down a fourth and steps up a second, all with 5/3 sonorities [...]. This was the seventeenth-century norm«. <sup>12</sup> Die Essenz seiner Darstellung im entsprechenden Kapitel – vermutlich stellt Gjerdingen dieses Schema daher allen anderen voran – ist die Ableitung einer Hybridform: *Stepwise Romanesca* und *Leaping Romanesca* als Vorstufen der *Galant Norm*.<sup>13</sup>

Das von Gjerdingen übernommene theoretische Gerüst der *Schema Prototypes* wird ferner

9 Vgl. Holtmeier 2011.

10 In der deutschsprachigen Musiktheorie bekannt unter den Bezeichnungen »Dur-Moll-Parallelismus«, »Terzfall«, »Quartfall terzweise« und »Pachelbel-Bass«.

11 Gjerdingen 2007, 25.

12 Ebd., 454.

13 Vgl. Neuwirth 2008, 403 f. und Holtmeier 2011, 309 f.

Example 1 consists of four musical systems, each with a treble and bass staff. Systems (a) and (c) are in C major and A minor, respectively, and feature a steady bass line with chords in the treble. Systems (b) and (d) show more complex bass line patterns with leaps. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles below the notes.

Beispiel 1: »Prototypes of the leaping Romanesca in major (a, b) and minor (c, d)« (104)

Example 2 shows three systems of musical notation. System (a) is in A minor, (b) in C major, and (c) in E major. The bass lines are more active and varied than in Example 1. Asterisks (\*) mark specific notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles.

Beispiel 2: »The galant Romanesca bass as a Hybrid«, Gjerdingen 2007, 33

This diagram compares three variants of the augmented triad in the bass line. The 'STEPWISE VARIANT' shows a sequence of notes connected by stepwise motion. The 'LEAPING VARIANT' shows a sequence of notes with a leap between them, accompanied by a 5/3 interval symbol. The 'GALANT NORM' shows a sequence of notes with a 6/3 interval symbol. Dotted arrows indicate the relationship between the variants.

Beispiel 3: »Prototypes of the enharmonization of the augmented triad – Enharmonische Modulation« (155)

nicht ganz im erwarteten Sinne verwendet. Die fixierte Abfolge der Bausteine aller Kapitel – »Each section discusses one or more repertoire excerpts. It deduces the schemata from the excerpts and subsequently generalizes them by means of prototypes.« (xiv) – scheint den Autor dazu zu verleiten, auch einige harmonische Prinzipien, denen man üblicherweise keinen

Schema-Charakter beimessen würde, als Prototypen zu bezeichnen. So lässt er – vermutlich unabsichtlich – beispielsweise die enharmonische Modulation mit dem übermäßigen Dreiklang und andere ähnliche Beispiele als etablierten Schemata gegenüber ebenbürtig erscheinen. (266)

\*\*\*

Die Vielfalt der deutschsprachigen musiktheoretischen Lehrtraditionen, die die Hochschullandschaft prägt, dürfte der nordamerikanischen Textbook-Praxis geradezu diametral entgegenstehen. So mag eine solche Publikation im deutschsprachigen Raum gegebenenfalls mit einem gewissen Argwohn betrachtet werden. Die Art der Darstellung, die Auswahl der Schemata sowie die gewählte Systematik werden daher nicht unbedingt mit dem ungeteilten Beifall aller kundigen Leser\*innen rechnen können. Kenner\*innen vermissen sicherlich dieses oder jenes Satzmodell, eine konsequente Klassifizierung der Schemata nach Formfunktionen oder eine Taxonomie der Sequenzen nach Versetzungsabstand sowie eine differenzierte historische Kontextualisierung. Das Verdienst von IJzerman ist jedoch, mit didaktischem Geschick

ein einsteigerfreundliches Lehrbuch vorgelegt zu haben, das sich nicht an Sachkundige, sondern an Studienanfänger\*innen richtet. IJzerman nimmt die Leser\*innen an die Hand und weist einen kohärenten Weg durch das Dickicht der Regeln und Modelle. Das Textbook-Korsett hat gewiss auch seinen Preis. Der Textteil, der mit knapp 300 Seiten ein viersemestriges Programm begleiten soll, wartet bei der Einführung eines neuen Themas nur mit einer bescheidenen Anzahl an Beispielen auf. Trotz aller Vorbehalte bietet *HCP* einen anschlussfähigen Lehrgang, dessen Lektüre sich durchaus für den Einstieg in die Materie lohnt und der als Nachschlagewerk für pointierte Beispiele sowie elegante didaktische Konzepte eine bereichernde Ergänzung für das musiktheoretische Bücherregal darstellt.

Matan Entin

## Literatur

- Diergarten Felix / Ludwig Holtmeier (2016), »Partimento« [2008], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18318> (23.11.2020)
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »Teufelsmühle« und »Omnibus«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–121. <https://doi.org/10.31751/247> (23.11.2020)
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2010), »Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition«, in: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Praxis*, hg. von Thomas Christensen und Dirk Moelants, Leuven: Leuven University Press, 43–70.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007« [Rezension], *Eighteenth-Century Music* 8/2, 307–326. <https://doi.org/10.1017/S1478570611000091> (23.11.2020)
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Neuwirth, Markus (2008), »Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press 2007« [Rezension], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3, 401–409. <https://doi.org/10.31751/293> (23.11.2020)
- Sanguinetti Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.

© 2020 Matan Entin (m.entin@uni-bonn.de)

Entin, Matan (2020), »Job IJzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, New York: Oxford University Press 2018«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 233–238. <https://doi.org/10.31751/1049>

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn]

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.



eingereicht / submitted: 30/09/2020

angenommen / accepted: 01/10/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 02/03/2021