

Polth, Michael (2009): Wolfgang Grandjean, Mozart als Theoretiker der Harmonielehre (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u.a.: Olms 2006. ZGMTH 6/2–3, 436–438.  
<https://doi.org/10.31751/457>

© 2009 Michael Polth



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.

veröffentlicht / first published: 15/08/2009  
zuletzt geändert / last updated: 22/06/2009

## REZENSION

Wolfgang Grandjean, *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre*  
 (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u. a.: Olms 2006

In einem lesenswerten Buch unternimmt Wolfgang Grandjean den Versuch, ein umfassendes Bild von Wolfgang Amadé Mozarts musiktheoretischem Denken in Fragen der Harmonik zu zeichnen. Forschungen zu Mozart als Musiktheoretiker hat es in der Vergangenheit zwar schon etliche gegeben. »Doch vieles ist auch noch offen geblieben. Vor allem die elementare Satzlehre und, damit verbunden, Mozarts Lehre der Harmonie sowie seine elementare Musiklehre wurden noch weniger beachtet – eine Lücke, die hiermit geschlossen werden soll.« (7)

Naheliegend und zum Thema passend ist die Beschäftigung mit der *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule*, die 1817 unter dem Namen Mozarts in Wien herausgegeben wurde. Grandjean druckt sie im Anhang seines Buches vollständig ab. Dabei stellt er Albrechtsbergers *Kurzgefaßte Methode den Generalbaß zu erlernen* von 1791 synoptisch gegenüber, um so unter anderem die Abhängigkeit der ersten von der letzten anschaulich zu machen. »Eine Bewertung dieser Schrift ›von Mozart‹, deren Echtheit sich allenfalls durch einen Vergleich mit Mozarts sonstiger theoretischer Betätigung einerseits und mit den übrigen Lehrwerken jener Zeit andererseits erweisen ließe, wird ein weiteres Untersuchungsfeld vorliegender Schrift sein. Damit verbindet sich der Versuch, zu einem besseren Verständnis für die Satzlehre der Mozartzeit und des beginnenden 19. Jahrhunderts, vornehmlich in Wien, beizutragen.« (8)

Herauszufinden, wie Mozart über Harmonik, Satztechnik und Generalbaß gedacht hat, ist ein spannendes Anliegen. Allerdings ist die ›Lücke‹, die Grandjean schließen möchte, gewaltig, und ihre Dimension hat mit der ›Seinsart‹ des Gegenstandes zu tun. Anders

als das kompositorische Denken, das sich in zusammenhängenden und in sich geschlossenen Kompositionen vollgültig manifestiert (und eigentlich nichts anderes ist als das kognitive Korrelat des in den Kompositionen Ausgedrückte), kann sich das musiktheoretische Wissen und Denken eines Komponisten auf vielerlei Weisen äußern, ohne dass es eine eigentliche Form der Mitteilung gäbe und ohne dass die Inhalte dieser Mitteilungen systematisch zusammenhängen müssten. Was Mozart irgendwann einmal kennen gelernt, was er sich gemerkt und davon gehalten hat, mag er in Gesprächen mitgeteilt haben, doch diese sind verloren. Der Nachlass seiner Bibliothek enthält keine einzige musiktheoretische Schrift. Manche Hinweise finden sich in Briefen, manche vielleicht indirekt in den Kompositionen. Die bedeutendsten Quellen bilden nach wie vor die hinterlassenen Unterrichtsmaterialien seiner Schüler, aber selbst diese stellen keine vollgültige Manifestation des musiktheoretischen Denkens dar, da doch die Dialoge, das wesentliche Moment des Unterrichts, bis auf sporadische Randbemerkungen, nicht erhalten sind.

Gemessen an dieser problematischen Ausgangssituation hat Grandjean alles in allem nicht wenig zu bieten, weil er aus den Quellen herausholt, was sich herausholen lässt. Dabei bestechen die Vollständigkeit in der Darlegung des Gegenstandes, die Sorgfalt der Recherchen und die Differenziertheit des Ergebnisses.

Grandjean stützt sich zum einen auf die musiktheoretische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, zum anderen und in der Hauptsache auf die erhaltenen Unterrichtskonvolute. Innerhalb der Konvolute beschränkt sich Grandjean wiederum auf die Elementarlehre

und den ›harmonischen Teil‹ (dass es sich dabei um eine nicht zu entflechtende Einheit aus Harmonielehre im modernen Sinne, Generalbasslehre und Satztechnik handelt, wird ausführlich diskutiert); denn dies bietet zwei Vorteile: Erstens zielen die Übungen in diesen Phasen des Unterrichts auf standardisierte Inhalte, auf Kenntnisse der Tonleiter, Intervalle, Akkorde und Harmonik im weiteren Sinne sowie auf die Beherrschung von grundlegenden satztechnischen Fertigkeiten. Entsprechend ist der Sinn von Mozarts Eingriffen nachvollziehbar, weil diese sich auf die Verbesserung von satztechnischen und harmonischen Fehlern beschränken. Zweitens lassen sich diese Teile des Unterrichts mit den überlieferten Lehrbüchern zur Komposition bzw. zum Generalbass vergleichen (auch für den Kontrapunkt, den Grandjean nicht zum Gegenstand gewählt hat, würde dies gelten). Im Einzelnen zeigt Grandjean hier, welche Strömungen der musiktheoretischen Literatur es vor Mozart, zu seinen Lebzeiten und danach bis zum Erscheinen der *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* 1817 gegeben hat. Dabei wird der Herkunft nach zwischen Salzburger, Wiener und italienischen Traditionen unterschieden. Sorgfältig wird erörtert, welche dieser Quellen Mozart mit Sicherheit gekannt hat, welche er wahrscheinlich gekannt hat, von welcher er in Gesprächen (z. B. durch seinen Vater) erfahren haben dürfte. Die überlieferten Unterrichtskonvolute werden danach untersucht, welche Curricula verfolgt, welche Probleme thematisiert, welche Termini benutzt, welche Regeln gegeben und welche Fehler korrigiert werden. Die Befunde wiederum werden mit den entsprechenden Inhalten der Lehrbücher verglichen. Und von den Ähnlichkeiten der Mozartschen Curricula, Übungen, Termini und Regeln (die sich größtenteils aus den Korrekturen herleiten lassen) mit den entsprechenden Inhalten bestimmter Lehrbücher wird auf mögliche Einflüsse oder Kenntnisse geschlossen. Hinsichtlich des harmonischen Verständnisses werden Mozarts Verwendung des Fundament-Basses und seine konkreten Deutungen – insbesondere des Quartsextakkordes und der Septakkorde – ausführlich

diskutiert. Im Übrigen schließt sich Grandjean der Meinung von Daniel Hertz und Hellmut Federhofer an, dass der Fundament-Bass als methodisches Mittel benutzt wurde.

Grandjeans Arbeit ist verdienstvoll, und es bedeutet nicht die mindeste Kritik, wenn festgestellt wird, dass sie ein Dilemma durchscheinen lässt, in das gegenwärtig jeder hineingerät, der – wie Grandjean – sowohl als Musikwissenschaftler als auch als Musiktheoretiker tätig ist. Wie nähert man sich historischen Quellen, deren Inhalt etwas – im weitesten Sinne – mit ›musikalischer Sinnartikulation‹ zu tun hat? Das Buch legt nahe, man müsse sich in der heutigen Zeit entscheiden, ob man als historischer Musikwissenschaftler das Dokument auswertet oder als Musiktheoretiker nach dem musikalischen Sinn des im Unterricht verhandelten Stoffes fragt.

Der Rezensent hat zusammen mit einem Kollegen vor Jahren einmal diesen letzten Weg eingeschlagen.<sup>1</sup> Gegenstand waren allerdings die anspruchsvolleren Quartettsätze von Thomas Attwood. Der Versuch ging dahin, aus den Veränderungen, die Mozart an Attwoods Sätzen vorgenommen hat, die funktionalen Veränderungen für den musikalischen Zusammenhang auszuhören und daraus zu schließen, was Mozart seinem Schüler zeigen wollte. Das Verfahren steht der musikalisch-ästhetischen Seite der Quelle nahe, zwingt aber zu einer Methode, die musikwissenschaftlich nicht unumstritten sein dürfte.

Grandjean nähert sich den Quellen mit dem Blick des historischen Musikwissenschaftlers. Um ›Musik‹ geht es eigentlich nicht. Vielmehr werden die Konvolute nach Hinweisen auf historische musiktheoretische Traditionen durchsucht, die selbst wiederum aus überlieferten Büchern rekonstruiert werden. Grandjean ist methodisch konsequent und wissenschaftlich auf der sicheren Seite. Diese Konsequenz beschränkt aber auch den Spielraum des Autors. Nach einer Bemerkung von Carl Dahlhaus ist es ausgeschlossen, »daß sich der gewöhnliche Pragmatismus [des Kompositionsunterrichts] [...] in dem erschöpfte, was

1 Helbing/Polth 1995.

Spuren hinterließ: Der Inhalt der durch Zufall gedruckten Dokumente [...] kann nicht die Substanz der Ratschläge gewesen sein, durch die ein älterer Komponist einen jüngeren auf die Bahn brachte; das Entscheidende muß verlorengegangen sein und ist sogar von praxisnahen Dokumenten wie den Korrekturen, mit denen Mozart in die Kompositionsversuche seines Schülers Attwood eingriff, nur selten und sporadisch ablesbar.«<sup>2</sup> Wie gesagt: Das ›Entscheidende‹ ist nicht vollkommen verloren gegangen, es steckt in den Attwood-Studien, aber es kommt nur heraus, wenn man die Studien als ästhetischen Gegenstand anspricht. Hingegen antworten die Attwood-Studien nicht, wenn man sie befragt, wie es Dahlhaus intendiert und Grandjean praktiziert, und als dokumentiertes Faktum nur Angaben zulässt, die auf eine bewusste Reflexion der Menschen von damals hindeuten. So reicht bei Grandjean nicht, dass Mozart dieses oder jenes korrigiert hat (so dass sich aus dem Unterschied auf die Intention schließen ließe), es muss außerdem eine musiktheoretische Quelle gefunden werden, in der dieser Fehler erwähnt wird (damit dokumentiert ist, dass der Fehler wirklich bekannt war). Dadurch beschränkt sich die Untersuchung auf das, was als bewusste Reflexion überliefert ist, also auf das Wort.

Die Beschränkung merkt man vor allem dort, wo Ergebnisse fehlen, weil es keine Quellen gibt oder die Quellen nicht die notwendige klare Sprache sprechen. »Was Leopold seinem Sohn überhaupt an theoretischen Kenntnissen vermittelt hat, liegt weitgehend im Dunkeln.« (13); oder: »Leider lässt sich kaum genauer rekonstruieren, was Mozart in seiner Wiener Zeit an theoretischen Werken kennen gelernt hat.« (14); ernüchternd auch das Ergebnis der Echtheitsdiskussion: »Nichts spricht zumindest gegen die Annahme, dass die *Kurzgefaßte Generalbaß-Schule* bzw. ihre Vorlage auf Mozart zurückgeht – in welchem Ausmaß auch immer.« (187). Kommt Grandjean auf die Übungen zu sprechen, so geht es überwiegend um terminologische Fra-

gen. Welchen Begriff hat Mozart für die verschiedenen Quarten verwendet? In welchen Traktaten tauchen diese Begriffe auf?

Die stärksten Passagen des Buches sind diejenigen, in denen Grandjean einen historischen Überblick gibt und Tendenzen zusammenfasst. Das darf bei der geschilderten Ausrichtung des Buches als typisch gelten. Dort wird es manchmal sogar richtig spannend, beispielsweise wenn Grandjean den »Wurzeln der Generalbasslehre Mozarts in der Wiener Tradition« nachgeht. Detailliert verfolgt er den Weg des Manuskripts (des *Fundaments zur Erlernung des Generalbasses*, der Vorlage zur *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* bildete), das 1796 von Joseph Haydenreich zum Verkauf angeboten und dessen Existenz um 1802 nochmals von Franz Anton Hoffmeister bestätigt wurde. Wer hat es geschrieben: Mozart selbst oder ein Schüler? Wie kam Haydenreich an das Manuskript? Was bedeutet es, dass der Titel in der Wiener Druckfassung von 1817 geändert wurde und nochmals in einer überarbeiteten Berliner Ausgabe von 1822? Ein Stemma am Ende des Kapitels rundet die Detektivarbeit ab. Es zeigt den Einfluss, den ein Manuskript von Albrechtsberger auf ›Mozarts‹ Manuskript ausübte und den Weg beider Manuskripte in die bekannten Druckausgaben.

Michael Polth

## Literatur

- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 2: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hg. v. Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG.
- Helbing, Volker / Michael Polth (1995), »Was lernte man im Kompositionsunterricht? Thomas Attwoods Studien bei W.A. Mozart«, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft*, Beiheft zu Heft 1/1995 der Neuen Berlinischen Musikzeitung, 9–32.

2 Dahlhaus 1989, 24f.