

Diergarten, Felix (2010): Markus Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hildesheim: Olms 2002. ZGMTH 7/2, 233–242. <https://doi.org/10.31751/536>

© 2010 Felix Diergarten



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: 05/07/2010
zuletzt geändert / last updated: 05/07/2011

Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2002

In der ›historisch informierten Musiktheorie‹ spielten die Schriften Heinrich Christoph Kochs von Anbeginn eine zentrale Rolle, waren es doch vor allem die Ideen und Begriffe Kochs, durch die sich Alternativen zur ›Formenlehre‹ in der Tradition des 19. Jahrhunderts auftraten, der man spätestens seit den 1970er Jahren mit zunehmendem Misstrauen begegnete. Einige Begriffe aus Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* wurden im Laufe der Jahre geradezu zum Schibboleth einer ›historisch informierten‹ Analysepraxis, deren erster Impuls es war, Kompositionen des 18. und früherer Jahrhunderte aus der begrifflichen Umklammerung späterer musiktheoretischer Konzepte zu befreien. Den Schriften Kochs wurde dabei (nachdem sie im 19. Jahrhundert kaum rezipiert worden waren) eine derart intensive Aufmerksamkeit zuteil, dass dies zwischenzeitlich die Frage aufkommen ließ, ob die anfängliche Unterschätzung nicht in eine Überschätzung Kochs umgeschlagen sei.¹ Umso erstaunlicher ist es, wie wenig grundständige Koch-Forschung seit den Pioniertaten etwa Nancy Bakers oder Wolfgang Buddays geleistet worden ist, wie wenig die vorhandene Koch-Forschung kritisiert, ja wie wenig Koch jenseits der einschlägig bekannten Stellen im zweiten und dritten Teil des *Versuchs* (geschweige denn jenseits des *Versuchs* und des *Lexikons*) überhaupt gelesen wird. Kochs Stellung in der Theoriegeschichte, Fragen nach seinen Quellen und Vorbildern, nach seiner theoretischen Eigenständigkeit, seinen ästhetischen Grundlagen, seiner Rezeption, seiner diskursiven Agenda oder seinem Verhältnis zur (eigenen) Kompositionspraxis sind lange Zeit nicht nur unbeantwortet geblieben, sie wurden meist gar

nicht erst gestellt, obwohl sich Kochs Begriffe – zumeist nicht einmal seinen Schriften selbst, sondern der einschlägigen Sekundärliteratur entnommen – im musiktheoretischen Tagesgeschäft zunehmender Beliebtheit erfreuten: Statt ›Halbschluss‹ ›Quintabsatz‹ und statt ›Exposition‹ ›erster Hauptperioden‹ zu sagen, mag zum guten Ton gehören, bleibt aber, wenn solche Begriffe ohne begriffsgeschichtliche Tiefenschärfe verwendet werden, letztlich ein terminologisches Hütchenspiel, dessen Mehrwert fraglich ist.² Zweifellos dürfen und müssen musiktheoretische Entwürfe und Terminologien in der analytischen und pädagogischen Praxis pragmatisch zugespitzt werden. Der philologisch-historische Pragmatismus jedoch, mit dem die ›historische Theorie‹ Kochs im musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Diskurs auf die Begriffe ›Absatz‹, ›Hauptperioden‹ und ›Takterstickung‹ reduziert wird (die er allesamt nicht in den Diskurs eingeführt hat), ist letztlich nicht weniger unhistorisch als jene viel gescholtenen ›Systeme‹, gegen deren historische Verkürzung anzutreten doch ein anfänglicher Impuls der ›historischen Musiktheorie‹ war.

Umso wichtiger ist jeder Beitrag, der sich anschickt, jenes unglückliche Diktum aus dem Jahr 2000, nach dem die für die Musikwissenschaft relevanten Quellen »in der Totalität ihrer Überlieferung bereits entdeckt und erschlossen«³ seien, zu widerlegen und

1 Vgl. Hinrichsen 2003 und Diergarten 2010.

2 Mich erinnert dieses Spiel an Doktor Murke aus Heinrich Bölls gleichnamiger Satire, der in einer Radioanstalt der Nachkriegszeit aus Tonbändern das Wort »Gott« herauszuschneiden und durch die opportunere Formel »jenes höhere Wesen, das wir verehren« ersetzen muss.

3 Eggebrecht 2000, 7.

der Geschichte der Musiktheorie wirklich die Würden einer historischen Wissenschaft zu kommen zu lassen. Das heißt nach wie vor und weit vor allem anderen: Quellenlektüre und Quellenkritik. Markus Walduras im Jahr 2000 an der Universität Saarbrücken angenommene, im Jahr 2002 veröffentlichte und dabei offensichtlich nicht grundlegend umgearbeitete Habilitationsschrift *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* ist ein solcher Beitrag. Dem Autor geht es zunächst um den Nachweis, dass in der Kadenz- und Periodenlehre Kochs formale Zäsuren nicht nur durch die Eigenschaften der Zäsurformeln selbst, sondern wesentlich auch durch das Verhältnis der Zäsuren zu ihrem Kontext bestimmt werden. Darüber hinaus wird die Frage verfolgt, wie diese »Auffassung von der Funktionsweise musikalischer Syntax entstehen konnte« (11).

Im Vorwort legt der Verfasser offen, dass die Konzeption seiner Habilitationsschrift »im Laufe ihrer Entstehung mehrere Wandlungen erfahren« habe (5): Am Anfang stand der Plan einer ausführlichen und umfassenden Studie der Form- und Periodenlehre Kochs vor dem Hintergrund der Erkenntnis, »daß gerade dieser Aspekt seiner Theorie noch nicht befriedigend aufgearbeitet war« (5) – eine insofern bemerkenswerte Feststellung, als es doch vielmehr genau dieser Aspekt von Kochs Theorie war, der lange Zeit einzig und allein das Interesse auf sich gezogen hat. Waldura präzisiert später, dass es ihm um eine Spezialfrage, nämlich Kochs »Regeln über die Verbindung der melodischen Theile« gehe. Andererseits zielt Waldura mit dem Hinweis auf die unbefriedigende Aufarbeitung von Kochs Periodenlehre auch auf die mangelnde Aufarbeitung von deren Vorgeschichten und Bedingungen ab. Denn eine der konzeptionellen Wandlungen, denen Walduras Schrift laut Eingeständnis des Autors unterlag, war es, dass Kochs Periodenlehre in der finalen Fassung nur noch den »Ausgangspunkt« der gesamten Studie bildete: Als einflussreich auf Koch waren während der Entstehung zunächst Joseph

Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger ausgemacht worden, was wiederum eine Untersuchung des gemäß Waldura (und *common sense*) wichtigsten Vorgängers der letzteren nötig machte: Jean-Philippe Rameau. So wurde aus einer Koch-Studie im Laufe der Zeit eine umfassende Untersuchung der Kadenz- und Periodenbegriffe bei Rameau, Riepel, Kirnberger, Marpurg und schließlich Koch.

Kochs Theorie bildet jedoch in Walduras Buch im wahrsten Sinne des Wortes Anfang und Ende, denn Waldura erzählt seine verwickelte Geschichte nicht chronologisch (beginnend mit Rameau und endend mit Koch), sondern entlang einer anderen, ebenfalls nicht ganz unüblichen Dramaturgie: Er beginnt mit der Schlusszene (Kochs Periodenlehre) und entwickelt im Folgenden dann chronologisch die verschiedenen dorthin führenden Handlungsstränge. Walduras Studie besteht aus drei »Hauptteilen«: Der erste präsentiert die thematische Anlage des Werks und exponiert Kochs Regeln zur Verbindung »melodischer Theile«. Im zweiten »Hauptteil« wird die Uhr um einige Jahrzehnte zurück gedreht und »Kadenz und *basse fondamentale* in den musiktheoretischen Schriften Jean-Philippe Rameaus« untersucht; der letzte »Hauptteil« schließt die chronologische Lücke und untersucht den »Zusammenhang zwischen Theorieverständnis, Kadenzlehre und Periodenbegriff in den Schriften Riepels, Marpurgs, Kirnbergers und Kochs«.

Ein zentrales Anliegen von Walduras Koch-Untersuchung im ersten Hauptteil ist die Hervorhebung der melodischen Eigenschaften der verschiedenen Endigungsformeln. Waldura kritisiert die bisherige Konzentration der Koch-Forschung auf die harmonischen Eigenschaften der unterschiedlichen Zäsurformeln und betont, dass durch die Fixierung auf den tonalen Kontext, die Akkordlage und -umkehrung im Moment des »Ruhepunkts« sowie die harmonische Vorbereitung der »Ruhepunkte« doch wieder ein späteres, harmonisch orientiertes Denken auf Kochs Lehre projiziert werde, während Koch selbst dem melodisch-rhythmischen Verlauf der Endigungsformeln

weit größere Bedeutung zugestehende, als gemeinhin angenommen (100f.).

Dabei geht es um ein zentrales Problem, ja einen Widerspruch der Kochschen Lehre. Einerseits gibt Koch einen Katalog von Merkmalen der verschiedenen Endigungsformeln. Andererseits lassen sich handfeste Kriterien für das Vorliegen eines Einschnitts oder eines Absatzes, mithin also auch die Abgeschlossenheit oder Unabgeschlossenheit eines melodischen Teils letztlich nicht geben: Weder die Angabe bestimmter Zieltöne in Melodie oder Bass noch bestimmte harmonische Fortschreitungen, weder bestimmte metrische Konstellationen noch bestimmte Taktlängen liefern hinreichende Kriterien, um ›Einschnitt‹ von ›Absätzen‹ zu unterscheiden (32–45). Koch selbst räumt dies an einer zentralen Stelle des *Versuchs*, Waldura bezeichnet sie als »Kernpassage« (33), ein:

»Sowohl die Stellen wo sich in der Melodie Ruhepunkte des Geistes äußern, als auch die Beschaffenheit dieser Ruhepunkte des Geistes, in so ferne sie mehr oder weniger merklich sind, das heißt, in so ferne sie entscheiden lassen, ob die damit geendigten Theile des Ganzen, als Theile betrachtet vollständig sind oder nicht, (allgemein genommen) nur durch das Gefühl bestimmt werden; und ob gleich in der Folge dieses Kapitels von dem Umfange und von den Endigungsformeln dieser Theile gehandelt werden muß, so kann dennoch weder der Umfang noch die interpointische Formel derselben ein allgemeines charakteristisches Kennzeichen abgeben, durch welches sich sowohl die Stelle, wo in der Melodie ein Ruhepunkt des Geistes vorhanden ist, als auch die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der dadurch zum Vorschein kommenden Theile bestimmen läßt.«⁴

Zunächst kritisiert Waldura, Koch-Kommentatoren wie Carl Dahlhaus hätten Kochs Berufung auf das »Gefühl« als Lizenz verstanden, auf weitere Untersuchungen dieses Gegenstandes zu verzichten. Waldura ent-

larvt sowohl Dahlhaus' Gleichsetzung von Kochs »Gefühl« mit »Emotion« oder »Affekt« als auch die damit eröffnete Verbindung zwischen Kochs *Versuch* und der »Gefühlsästhetik« sowie die Vorstellung, dass Kochs Erklärungsversuche letztlich vor dieser kapitulierten, als schief (107–109). »Gefühl« meine bei Koch vielmehr »das rational nicht restlos ergründbare Geschmacksurteil« und die Andeutung von »technische[n] Sachverhalte[n]«, die Koch »vorerst nur dunkel bewußt sind, die sich einem rationalen Verständnis aber nicht grundsätzlich verweigern« (109).

Waldura gibt sich deswegen mit Kochs Erklärungen nicht zufrieden und zeigt, dass aus Kochs verstreut gegebenen Kommentaren und Notenbeispielen weitere (von Waldura als »Kontextregeln« bezeichnete) Kriterien zur Feststellung von »Abschlussfähigkeit« von Ruhepunkten und damit zur Unterscheidung von Einschnitt und Absatz gewonnen werden können (58).⁵ »Vollständigkeit« und »Unvollständigkeit« eines melodischen Teils hängen in einigen von Koch diskutierten Beispielen nicht von der »materiellen« Beschaffenheit der Endigungsformeln ab, sondern von dem Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, und zwar nicht nur hinsichtlich ihres harmonischen Orts, sondern auch – und vor allem – hinsichtlich ihrer melodischen Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit. Bei einem Viertakter, dessen zweite Hälfte eine Sequenz der ersten darstellt, bewirkt eine Angleichung der ›Absatzformel‹ (nach Takt 4) an die nach Takt 2 erfolgte ›Einschnittformel‹ die Aufhebung der Vollständigkeit des Viertakters, sie macht diesen zu einem unvollständigen Einschnitt und verdoppelt damit den Maßstab: Statt zwei zweiktaktigen unvollständigen Einschnitten, die sich zu einem vollständigen, viertaktigen Absatz zusammenfügen, ergibt sich ein unvollständiger Viertakter (bestehend aus einer

5 Dass in musiktheoretischen Traktaten aus Notenbeispielen häufig Sachverhalte herausgelesen werden können, deren Preisgabe der begleitende Text verweigert, ist ein konstantes Phänomen der Theoriegeschichte und Walduras Ansatz deswegen so gerechtfertigt wie vielversprechend.

4 Koch 1787, 349f.

sequenzierten bzw. variierten Idee), der durch einen weiteren Viertakter zur Vollständigkeit geführt werden muss – ein Verlauf, der an den ›Satz‹ bzw. ›sentence‹ erinnert, wie er von Arnold Schönberg, Erwin Ratz und William Caplin beschrieben wurde.⁶ Waldura zufolge überlagern sich bei der materiellen Bestimmung von »Einschnitten« und »Absätzen« »mehrere Faktoren, deren Rangfolge sich nicht ohne weiteres klären läßt, [...] in ihrer Wirkung« (64). Lediglich die »Kontextregel«, »die die ›Vollständigkeit‹ von dem Verhältnis von ›Einschnitt‹ und ›Absatz‹-Formel abhängig macht, erlaubt dagegen [...] eine eindeutige Entscheidung – ist ihr zufolge jedoch lediglich darauf zu achten, ob die ›Endigungsformeln‹ von ›Einschnitt‹ und ›Absatz‹ gleich oder verschieden sind« (64).

Waldura sieht in Kochs Entfaltung der Regeln zur Verbindung der melodischen Teile also zwei »dialektische Erkenntnis Schritte«: Am Anfang steht die Beschreibung der »charakteristischen Kennzeichen« der »Endigungsformeln«. Diese wird negiert durch die Erkenntnis, dass deren Merkmale »nur durch das Gefühl« zu bestimmen sind. Diese Erkenntnis

6 Ratz 1951, Schönberg 1967, Caplin 1998. Merkwürdig mutet jedoch Walduras Ausblick an, es sei »zu prüfen, inwieweit der von Koch akzentuierte Parallelismus nicht nur auf der Ebene der Zwei-, sondern auch auf jener [der] Viertaktgruppen den harmonischen Kontrast überwiegt oder doch in seiner formbildenden Wirkung schwächt« (629), inwiefern also eine achttaktige Periode ›unabgeschlossen‹ wirken kann und einer weiteren (achttaktigen) Fortspinnung bedarf. Waldura bemöhnt Hugo Riemann, für den der achte Takt »die Obergrenze periodischen Bauens« bilde (630), um die Neuartigkeit dieses Konzepts zu belegen, die jedoch fraglich ist angesichts der Tatsache, dass diese Idee der »Potenzierung« und »Verschränkung« der syntaktischen Typen von der Musiktheorie schon mehrfach und schon vor langer Zeit beschrieben wurde (Kühn 1987, 63 ff.; vgl. Caplin 1998, 69 f.). Man fragt sich grundsätzlich, ob eine Abgrenzung von Hugo Riemann, wie Waldura sie wiederholt artikuliert, im 21. Jahrhundert noch hinreicht, um die Neuartigkeit einer musiktheoretischen Idee zu belegen.

wird in einem zweiten Schritt jedoch wieder aufgehoben, indem die diesem undeutlichen Gefühl zugrundeliegenden Bedingungen aufgeklärt werden: Nicht die Beschaffenheit der einzelnen Endigungsformel, sondern deren Kontext ist ausschlaggebend. Waldura beschreibt vor dem Hintergrund der Beispiele Kochs, »die sich nicht nur am Schlußklang, sondern am gesamten melodischen Verlauf der Endigungsformel orientieren« (79), die Periodenlehre Kochs als einen »Umschlagspunkt, an dem aus der alten Klausellehre, die syntaktischen Gliedern lediglich nach ihren Schlußklängen ordnet, die moderne Periodenlehre wird, die bestimmte Typen des syntaktischen Zusammenschlusses nach der Motivkonstellation innerhalb der beteiligten Taktgruppen definiert« (79).

Bei Koch selbst stehen am Ende jedoch wieder Zweifel an der »Kontextregel«, denn er verheimlicht nicht seine Enttäuschung darüber, dass die von ihm postulierten Hörweisen sich empirisch nicht bestätigen ließen:

»Demohngeachtet müssen diese leztern Fälle in Rücksicht der vorhergehenden als Ausnahmen der Regel betrachtet werden. Nur Schade! daß ich nicht im Stande bin, diese Ausnahmen auf gewisse bestimmte Arten zurück zu führen, um dabey den angehenden Tonsetzer zu unterstützen; denn der richtige Gebrauch des Quintabsatzes in allen seinen Verbindungen macht einen sehr wichtigen Gegenstand des melodischen Periodenbaues aus. Ich habe zwar einen Versuch gemacht, die Fälle zu bestimmen, in welchen zwey nach einander folgende Quintabsätze keine unangenehme Würkung äußern; allein der Versuch ist mislungen, denn ich fand am Ende, als ich mehrere Beyspiele, die nothwendig zu einerley Art gerechnet werden mußten, mit einander in Ansehung ihrer Würkung verglich, daß sie einander auf die gehofte Weise nicht entsprachen.«

Kochs gescheitertes Selbstexperiment (übrigens eine unter Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts beliebte Disziplin) wirft ein bezeichnendes Licht auf eine allerdings auch

bei Waldura immer wieder zwischen den Zeilen anklingende und für die ›historisch informierte Musiktheorie‹ nicht uncharakteristische Perspektivverkürzung. So schreibt Waldura, Kochs Theorie gebe »Aufschluß über das musikalische Hören, mit dem die Koch vorliegende Musik rechnet« (169). Diese Behauptung ist insofern problematisch, als Kochs Theorie doch allenfalls Aufschluss über das musikalische Hören geben kann, mit dem Koch rechnet. Dass zwischen Kochs Theorie und der zeitgenössischen Kompositionspraxis in vielerlei Hinsicht fundamentale Differenzen bestehen, kann nicht oft genug betont werden.⁷ Kochs gescheitertes Selbstexperiment zeigt darüber hinaus, dass Koch offensichtlich auch sein eigenes musikalisches Hören in den Regeln seiner Theorie nicht in jeder Hinsicht angemessen repräsentiert fand.

Den Widerspruch, den Waldura zwischen Kochs Beschreibung von »materiellen Eigenschaften« der Endigungsformeln einerseits und dem Rückzug auf das Urteils des »Gefühls« andererseits sieht, ließe sich jedoch auch anders auflösen als durch Berufung auf Kochs argumentative Dialektik: Aus Kochs doppelter (und vielleicht nur scheinbar widersprüchlicher) Argumentation könnte man auch einen Gedanken heraus lesen, den die Kognitionswissenschaft im 20. Jahrhundert mit Blick auf (musikalische) ›Schemata‹ aufgeworfen hat: Solche ›Schemata‹, ›patterns‹ oder ›Satzmodelle‹, etwa ein bestimmtes Kadenzmodell

oder eine achttaktige Periode, lassen sich nicht auf einzelne ›materielle‹ Eigenschaften reduzieren, deren Vorhandensein hinreichende Bedingung und deren Nichtvorhandensein Ausschlusskriterium für das Identifizieren des Schemas durch den Hörer ist. Vielmehr besteht ein solches Schema aus einem Bündel von Eigenschaften, die unterschiedlich stark ausgeprägt sein oder sogar ganz entfallen können. Es ist also sinnvoll und notwendig, Kataloge mit Eigenschaften dieser Schemata aufzustellen; ob und welches Schema dann aber im Einzelfall vorliegt, »entscheidet« letztlich – mit dem Wort Kochs – das »Gefühl«.

Dies ungefähr ist der Diskussionsstand nach 167 Seiten Lektüre. Die verbleibenden 500 Seiten widmen sich ausführlich Aspekten der Vorgeschichte von Kochs Periodenlehre. Alle in diesem Zusammenhang zur Rede stehenden Theorien werden daraufhin untersucht, ob und wie es ihnen gelingt, »ein exaktes Bild von der Syntax der Musik ihrer Zeit zu entwerfen« (616) – was Waldura letztlich nur Koch zugesteht. Zunächst geht es dabei um Jean-Philippe Rameau, für den das, was eingangs für Koch behauptet wurde, wohl im noch stärkeren Masse gilt: Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die unüberschaubare Vielzahl an Studien, in denen Rameau zitiert, paraphrasiert, als Kronzeuge in Anspruch genommen oder anderweitig angeführt wird, sich antiproportional verhält zu der Intensität, mit der Rameau, und zwar der ganze, vielgestaltige Rameau, tatsächlich im Original gelesen wurde. Selbst dort, wo Rameau zur Hauptfigur großer theoriegeschichtlicher Erzählungen wurde, ist die tatsächliche Rameau-Kenntnis häufig durchaus zweifelhaft.⁸ Dass die heute gängigen Rameau-Bilder von vielen Missverständnissen und Verkürzungen geprägt sind, die auf mangelnder Lektüre der originalen Quellen beruhen, macht Waldura an mehreren Stellen deutlich (275, 289f.).

7 Diergarten 2010. Waldura selbst betont, Kochs Theorie entspräche »dem galanten Stil, der sich in der zwischen 1730 und 1780 komponierten Musik besonders in den gering besetzten, kammermusikalischen Gattungen ausprägt«, und sei primär »eine Theorie des galanten, nicht des Wiener klassischen Stils« (169). Diese Einschränkung geht grundsätzlich in die richtige Richtung. Doch wäre zu fragen, inwiefern eine Anleitung zur Komposition in einem bestimmten Stil automatisch auch eine »Theorie« dieses Stils darstellt oder was genau darunter zu verstehen wäre, dass eine Theorie und ein Stil einander »entsprechen«: Müsste man nicht sagen, dass gerade darüber letztlich nur – mit Worten Kochs – »das Gefühl« des Betrachters zu urteilen habe?

8 So führt Waldura etwa zahlreiche Beispiele für Missverständnisse und Lücken in Dahlhaus' Rameau-Bild an (187, 251ff., 289f., 358).

Walduras zentrale These ist, dass die von ihm untersuchten deutschen Theoretiker von der tatsächlichen kompositorischen Praxis ausgehen und diese (mit unterschiedlichem Zugang und Erfolg) zu erfassen suchen, während Rameau »vom ausgeführten Tonsatz eine nur aus Grundakkorden bestehende, elementare musikalische Struktur abstrahiert und einzig die in ihr enthaltenen Grundformen der Kadenz definiert« (616). Diese ›Struktur‹, auf die Rameaus »basse fondamentale« verweist, besteht »als gedachte, mathematisch fundierte Ordnung und unabhängig von allen Aktualisierungen. Sie bildet ein gedachtes Gerüst aus Grundakkorden und korrekten Stimmführungen, eine eigene, zweite Ebene, die hinter allen Aktualisierungen stets als gegenwärtig zu denken ist« (534). Die Erkenntnis, dass Rameaus »basse fondamentale« zugleich Darstellung des Tonsystems, also ein Element der »*musique theorique*«, und Modell eines korrekten Tonsatzes, also eine Element der »*musique pratique*« ist, erlaubt – so Waldura – ein besseres und feineres Verständnis von Rameaus Kadenzsystematik (616). Dass »*musica theorica*« und »*musica practica*« bei Rameau vermischt werden, während sie bei den deutschen Theoretikern getrennt bleiben, ist eine der zentralen Thesen Walduras: Weil Rameau vom tatsächlichen Tonsatz abstrahiert und die »tatsächliche« Ausführung von Kadenz (etwa deren Umkehrungen und Verzierungen), dem »*bon goût*« überlässt, sei in seinem Werk kein Platz für eine ausgeführte Katalogisierung von Inzisionsformeln. Die Beobachtung, dass die Periodenlehre bei Rameau nicht so ausgebildet ist wie etwa bei Riepel oder Koch ist ein Gemeinplatz der Rameauforschung.⁹ Es ist ein Verdienst Walduras, dennoch die über Rameaus Gesamtwerk verbreiteten Ansätze einer Melodie- und Phrasenlehre gesammelt und ausgewertet zu haben.

Die vier untersuchten deutschen Theoretiker (Riepel, Marpur, Kirnberger, Koch), so

9 »[...] Rameau never adresses this issue comprehensively as some theorists later in the century were to do (especially Koch)« (Lester 1992, 121).

Waldura, halten im Gegensatz zu Rameau an einer konsequenten Trennung von »*musica theorica*« und »*musica practica*« fest: »Selbst Marpur und Kirnberger, die Rameaus Theorie unter ihnen am intensivsten rezipieren, bringen den Grundbaß nicht mit der Erzeugung des Tonsystems in Verbindung. Er dient ihnen einzig als analytisches Instrument zur Aufklärung von Akkordstrukturen« (378). Ihre Systematik der Kadenzformen gewinnen sie nicht, indem sie »die Vielfalt der in der Praxis vorkommenden Schlußformen auf Grundmodelle« reduzieren, sondern indem sie »wiederkehrende Formeln des ausgeführten Tonsatzes« klassifizieren (585). Eine Leitidee dieses Teils von Walduras Arbeit ist, dass jeder der besprochenen Theoretiker neu vor dem Problem gestanden habe, »divergierende Sets von syntaktischen Ebenen, Kadenzformen und rhetorischen Termini miteinander in Einklang zu bringen« (384). Waldura meint damit, dass zum Entwurf interpunktischer Musiktheorien, wie sie das Werk aller Autoren kennzeichnen, drei Systeme aufeinander abgestimmt werden müssen, nämlich (erstens) ein System der Rhetorik entlehnter Bezeichnungen, (zweitens) ein System musikalischer Schlussformeln und Kadenzen und (drittens) ein System der in der Musik unterschiedenen Gliederungsebenen. Das jeweilige analytische Vorgehen der Autoren sieht Waldura dabei »in engem Zusammenhang mit ihrer Art und Weise, das Tonsystem herzuleiten« (616), weswegen die Untersuchung der unterschiedlichen Tonsysteme eine wichtige Rolle in Walduras Buch spielt. Diese aufgearbeitet, zu einander in Beziehung gesetzt und in Exkursen abgehandelt zu haben, ist ein weiteres Verdienst von Walduras Arbeit.

Da diese Exkurse hier nicht im Einzelnen behandelt werden können, bleibt nur die Rezensentenpflicht, auf einige Schwachpunkte des Buches hinzuweisen. Vor allem in den Marpur-Kapiteln unterlaufen Waldura einige philologische Fehler. So behauptet Waldura etwa, es sei fraglich, inwiefern Marpur jenseits von d'Alemberts Rameau-Verschnitt, den er selbst ins Deutsche übersetzte, tatsächlich Rameau gelesen habe (436 ff.). Marpurs

System unterscheide sich von demjenigen Rameaus zentral dadurch, dass seine »Ableitungen des Tonsystems nicht zugleich eine elementare musikalische Struktur liefern, die dem Satzmodell Rameaus vergleichbar wäre« (461). Waldura fügt hinzu, »lediglich in seinem ersten theoretischen System« – gemeint ist die anonyme Schrift *Versuch über die Zeugung der Intervalle* aus dem *Critischen Musikus* – sei »die Intention, eine solche Struktur zu deduzieren, ansatzweise erkennbar« (ebd.). Nun ist allerdings die Marpurg-Zuschreibung des besagten anonymen Traktats, die Waldura kommentarlos voraussetzt, keineswegs gesichert und angesichts der einleitenden Worte des Herausgebers Marpurg eher unwahrscheinlich.¹⁰ Ein grosser Teil der »Marpurg-Interpretation Walduras und auch zahlreiche seiner umfangreichen »Marpurg-Zitate stützen sich also auf eine anonyme Quelle, die vermutlich gar nicht von Marpurg verfasst wurde. Dies hätte in einer Arbeit mit solch hohem philologischen Anspruch zumindest problematisiert werden müssen. Folglich ist auch die Deutung des anonymen Textes als »Dokument einer intensiven Auseinandersetzung [Marpurgs] mit Rameaus Theorie« (451) und die Konstatierung einer »veränderten« Argumentationsstruktur in der späteren Sorgestrittschrift nicht zu halten. Ein grosser Verdienst Walduras ist es hingegen, überhaupt auf die eminent wichtige Rolle Georg Andreas Sorges hingewiesen zu haben.¹¹

An Walduras Behandlung Friedrich Wilhelm Marpurgs zeigt sich auch eine grundsätzliche argumentative Schwäche von Walduras Buch. Die einschlägig bekannte Meinung, vor und neben Rameau habe es nichts anderes gegeben, was den Namen »Harmonielehre«

verdiene, wird bei Waldura letztendlich nicht angetastet. Dass die »Méthode Marpourg« im 18. und 19. Jahrhundert als substantieller Gegenentwurf zu Rameau und eben nicht nur als Trivialisierung und Popularisierung derselben verstanden wurde, ging spätestens mit Hugo Riemann vergessen.¹² Das verbreitete Zerrbild von Marpurg als ein Theoretiker, der Rameau gewissermaßen nicht verstanden hat, wird letztlich auch bei Waldura wieder bestätigt, etwa wenn er lapidar (und mit der für Marpurg-Beschreibungen charakteristischen Herablassung) schreibt, »daß der »Grundbaß« in Marpurgs Theorie gegenüber Rameau zur analytischen Randglosse verkümmert« sei (473). Trotz Walduras verschiedentlich geäußerten Vorsatzes, seine Quellen nicht »unter dem Aspekt der künftigen historischen Entwicklung« und gemessen an späteren Theorien zu lesen (16), klingt bei ihm an solchen Stellen jenes Geschichtsbild an, von dem sich abzusetzen er sich eigentlich vorgenommen hatte: So heißt es über Rameau und Kirnberger, ersterer komme »der Erkenntnis der Funktionstheorie [...] näher als der deutsche Theoretiker«, der »von einzelnen richtigen Bemerkungen abgesehen hinter Rameau zurückfällt« (531) und dessen »zweifelloser sinnvoller und notwendiger Unterscheidung von »wesentlicher« und »zufälliger« Dissonanz unausgereift« bleibe (530). Nach 500 Seiten Lektüre auf eine Apologie dieser altbekannten Geschichte der Harmonielehre zu stoßen, bei der Riemann zum Zielpunkt und Rameau zum Mittelpunkt jeder Entwicklung, oder sagen wir (im Jargon der Rameau-Forschung): zum Mittelpunkt eines kartesischen Koordinatensystems der Theoriegeschichte wird, ist enttäuschend. Neben einer Geschichte der Musiktheorie als »kulturelle Erfolgsbilanz« müsste heute vielmehr auch, wie Andreas Haug unlängst angemahnt hat, eine Geschichte der Musiktheorie als Verlustgeschichte mitbedacht werden, deren Verluste eben nicht nur »Verluste im Zuge einer Preisgabe von Überholtem«, sondern genauso »Verluste aufgrund verspielter Chancen und Optionen« sind.¹³ Eine solche Dialektik

12 Ebd.

10 Auch Lütteken rubriziert diesen Text unter den anonymen Schriften und führt ihn nicht als Schrift Marpurgs an (2004, 147–149, 274).

11 Diese Hinweise verdanke ich Ludwig Holtmeier, der mir freundlicherweise Ausschnitte aus seiner Dissertation zur Verfügung gestellt hat, in der ein nochmals weitaus differenzierteres Bild Marpurgs und auch Rameaus entworfen wird (Holtmeier i. V.).

von Fortschritt und Verlust wird an wenigem so deutlich wie an Werk und Wirkung Jean-Philippe Rameaus.¹⁴

Und so wird man letztlich doch wieder an das (bereits zitierte) Diktum aus dem Jahre 2000 erinnert, nach dem »die Quellen in der Totalität ihrer Überlieferung bereits entdeckt und erschlossen wurden und die Entdeckung der Quellen [...] sich in ihre Nutzung als bereitliegendes Material« verwandelt habe.¹⁵ Waldura liest die einschlägig bekannten Autoren der Theoriegeschichte genauer als bisher, daran besteht kein Zweifel. Bei der Auswahl der Lektüre aber bedient sich Waldura wieder der einschlägig bekannten, sozusagen zur »Nutzung« bereit liegenden Autoren: Rameau und Koch sind die altbekannten Pro-

tagonisten, Kirnberger, Marpurg und Riepel die altbekannte Staffage deutscher Theoriegeschichte. Ganz im Sprachgebrauch dieser Tradition ist im gesamten Buch immer wieder pauschal von »der Generalbasslehre« die Rede, die (*semper idem*) als Kontrastfolie für die Errungenschaften und als Messlatte für die Progressivität der im Buch behandelten Theoretiker herhalten muss. Wenn man es genau nehmen möchte (und das ist der Anspruch von Walduras Buch), kann jedoch von der Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts genauso wenig im Singular die Rede sein, wie von der Harmonielehre des 19. oder sogar der Funktionstheorie des 20. Jahrhunderts, wo doch in allen Fällen nur von einer (mal mehr mal weniger friedlichen) Koexistenz verschiedener, ja verschiedenster Traditionen und Ansätze die Rede sein kann.

Bei Waldura dagegen steht am Anfang und am Ende eine große und bekannte historische Doppel-Erzählung: Der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung vom »alten« Kontrapunkt über das »Generalbasszeitalter« hin zum melodieorientierten »galanten« Stil entspricht eine Theoriegeschichte des Kadenzbegriffs, die sich von der »alten« Klauselordnung über die am Bass orientierte Generalbasslehre zur Harmonielehre und der differenzierten melodieorientierten Interpunktik Kochs entwickelt. So griffig und nützlich solche Entwürfe sein mögen und so sympathisch dem Rezensenten der Mut zu solchen *grands récits* ist – in einer Arbeit mit dem Umfang und dem Anspruch der vorliegenden bedürften sie einer umfassenderen und grundsätzlicheren Differenzierung als Waldura sie gelegentlich andeutet.¹⁶ Anstatt einfach nur festzustellen, dass die

13 Haug 2008.

14 An diesem Beispiel wird auch die Problematik einer in der Theoriegeschichtsschreibung üblichen Fortschrittsgeschichte deutlich, die sich auch bei Waldura zwischen den Zeilen findet, wenn es um die Rationalisierung der Dissonanzbehandlung durch Rameau geht: »Die scheinbar regellose Behandlung der Sekunde, die auf zwei verschiedene Arten, bald durch Weiterführung des oberen, bald des unteren Tons aufgelöst werden muß, kann nunmehr erklärt werden, indem man beide Fälle auf verschiedene Stammakkorde zurückführt. Bei der Sekunde, deren unterer Bestandteil sich abwärts in die Terz auflöst, handelt es sich in Wahrheit um eine umgekehrte Septime, bei jener Sekunde, deren oberer Bestandteil in den Einklang aufgelöst wird, um eine None.« (465 f.) So schlüssig diese Erklärung auch sein mag, sie überschreibt die präzise Unterscheidung zwischen *secunda subsyncopata* und *secunda supersyncopata*, die viele Generalbasslehren erläutern. Die Dissonanzbehandlung in der Nachfolge Rameaus ist vor allem darin von älteren Dissonanzkonzepten unterschieden, dass sie eine Abstraktion durch Entrhythmisierung der Dissonanz vornimmt. Die Kehrseite des Rationalisierungsschubs ist eine Verarmung der Phänomenologie, die die Bedeutung des Rhythmus, insbesondere der Ligatur, für Dissonanz und Kadenz nicht mehr angemessen berücksichtigt.

15 Eggebrecht 2000, 7.

16 Was die Kompositionsgeschichte betrifft, wäre hier etwa im 18. Jahrhundert eher von einem nach Region und Gattung differenzierten Nebeneinander der verschiedenen Stile zu sprechen; was die Theoriegeschichte betrifft, so bleiben etwa die Grundsätze der Generalbasslehre, auch wenn die aufführungspraktische Relevanz des *basso continuo* allmählich geringer werden mag, als Element der Kompositionslehre bis ins 19. Jahrhundert virulent, und viele Schulen der Generalbass-

deutsche Musiktheorie im 17. Jahrhundert »auf den bereits um 1600 einsetzenden Stilwandel mit deutlicher Zeitverzögerung reagiert« und »noch« am »alten« Klauselmodell des »motettischen Satzes« festhält, oder anstatt Marpurg, Kimberger und Koch pauschal das Befangensein »im Problembereich einer im Grunde noch spätbarocken Generalbaßlehre« (626) zu unterstellen, wäre doch vielmehr zu prüfen, welche Relevanz diese theoretischen Ideen weiterhin hatten, welche Bedürfnisse die Lehrbücher der genannten Autoren bedienen und ob nicht vielmehr die kompositionsgeschichtliche Idee einer Ablösung des »motettischen Satzes« durch den »akkordischen« »Generalbassatz« und die Ablösung des letzteren durch »obligaten« Satz und »galanten« Stil problematisiert werden müsste: zwei jener griffigen »Paradigmenwechsel«, die Musikgeschichte-Erzählen so einfach und schön, aber eben immer auch problematisch machen, weil sie Gegensätze unnötig forcieren.¹⁷ Deutlich werden die Unzulänglichkeiten und Widersprüche dieser Auffassung etwa, wenn Waldura in seinem Fazit schreibt, für die Gattungen Oper und Kantate sei schon früh ein »akkordisch ausgefülltes Außenstimmensatzgerüst« kennzeichnend, dessen Kadenz

»nicht mehr als Vorgänge zwischen selbständigen Stimmen«, sondern »nur noch als Akkordfolgen« (615) aufzufassen seien; dabei impliziert doch gerade der (eminenter wichtige) Begriff des »Außenstimmensatzgerüsts« genau solche »Vorgänge zwischen selbständigen Stimmen«, nämlich zwischen Diskant und Bass, die ihm Waldura also gleichzeitig zuspricht und verweigert.

Zweifellos ist Walduras Studie ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Denn obwohl sich am Ende auch bei Waldura das Bedürfnis nach einer großen und stimmigen »Problemgeschichte« mit den bekannten Protagonisten Rameau und Koch bemerkbar macht und einige altbekannte Stereotypen deutscher Theoriegeschichte bedient werden, die letztlich zu philologischen Kompromissen zwingen, ist sein an philologischer Arbeit, Quellen und Fußnoten überreiches Buch doch ein großer Schritt »zurück« in die richtige Richtung der philologischen Aufarbeitung und Kontextualisierung von Theorien und Begriffen, die im deutschsprachigen Musiktheoriediskurs eine solch wichtige Rolle spielen.

Felix Diergarten

tradition, deren Ursprünge ja in der Praxis der Intavolierung polyphoner Sätze liegen, zeichnen sich gerade dadurch aus, dass in ihnen der »alte« polyphone Satz »aufgehoben« ist. Vgl. zu diesem Thema etwa Johnston 1998 und Diergarten i. V.

17 Strohm 2000, 235.

Literatur

- Caplin, William E. (1998), *Classical Form*, New York: Oxford University Press 1998.
- Dahlhaus, Carl (1986), »Ist Rameaus ›Traité de l'harmonie: eine Harmonielehre?«, *Musiktheorie* 1/2, 123–127.
- Diergarten, Felix (2010), »Auch Homere schlafen bisweilen.« Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn«, *Haydn-Studien* 10, 78–92.
- (i. V.), »The true fundamentals of composition.« Haydn's Partimento-Counterpoint«.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2000), »Sinn von Musikwissenschaft heute«, *AfMw* 57, 3–8.
- Haug, Andreas (2008), »Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte«, in: *Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte* (= Studien zur Wertungsforschung 49), hg. von Andreas Haug und Andreas Dorschel, Wien u. a.: Universal Edition, 15–33.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2003), Artikel »Koch, Heinrich Christoph«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Bd. 10, Kassel u. a.: Bärenreiter, 371–377.
- Holtmeier, Ludwig (i. V.), *Rameaus langer Schatten. Studien zur Geschichte der Harmonielehre*.
- Johnston, Gregory (1998), »Polyphonic Keyboard Accompaniment in the Early Baroque. An Alternative to Basso Continuo«, *Early Music* 26/1, 51–64.
- Koch, Heinrich Christoph (1782), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Erster Teil, Leipzig: Böhme.
- (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Zweiter Teil, Leipzig: Böhme.
- (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Dritter Teil, Leipzig: Böhme.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Lester, Joel (1992), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber (deutsche Übersetzung als: *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien: Universal Edition 1979).
- Strohm, Reinhard (2000), »Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte?«, *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 12, 229–238.