

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

15. Jahrgang 2018
Ausgabe 2

Herausgegeben von
Christian Utz,
Ullrich Scheideler

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

15. Jahrgang 2018, Ausgabe 2
<https://doi.org/10.31751/i.46>

Herausgeber:

Prof. Dr. Volker Helbing, Bamberger Str. 46, 10779 Berlin, volker.helbing@gmx.de
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, AJeßulat@aol.com
Dr. Cosima Linke, Körnerstr. 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Mariahilferstraße 56/27, A-1070 Wien, cu@christianutz.net
Dr. Felix Wörner, Manzenthalstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Christian Utz, Ullrich Scheideler
Redaktion / Lektorat / Korrekturen: Jonas Reichert, Laurence Willis, Christian Utz, Ullrich Scheideler

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>



© 2018 Thomas Ahrend, Carlos de Lemos Almada, Guilherme Sauerbronn de Barros, Wendelin Bitzan, Wai Ling Cheong, Thomas Christensen, John Covach, Hubertus Dreyer, Cristina Capparelli Gerling, Ding Hong, Ariane Jeßulat, Steffen Just, Salah Eddin Maraqa, Ilza Nogueira, Ullrich Scheideler, Kilian Sprau, Rodolfo Coelho de Souza, Christian Utz, Roberta Vidic, Tobias Werner

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



ISSN 1862-6742

Inhalt

15. JAHRGANG 2018, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
ZUR GLOBALEN REZEPTION (WEST-)EUROPÄISCHER MUSIKTHEORIE	
THOMAS CHRISTENSEN Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity	15
WENDELIN BITZAN Sonatentheorien des Ostens Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945	23
WAI LING CHEONG, DING HONG Sposobin Remains A Soviet Harmony Textbook's Twisted Fate in China	45
SALAH EDDIN MARAQA Vom ›Fremdling‹ zum ›Maßstab‹ Zum Einzug der westlichen Musiktheorie in die arabische Welt bis ins frühe 20. Jahrhundert	79
CARLOS DE LEMOS ALMADA, GUILHERME SAUERBRONN DE BARROS, RODOLFO COELHO DE SOUZA, CRISTINA CAPPARELLI GERLING, ILZA NOGUEIRA The Reception and Dissemination of European Music Theories in Brazil Riemann, Schenker, and Schoenberg	129
JOHN COVACH The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception	155
KLEINERE BEITRÄGE	
ROBERTA VIDIC »Multikulturelles Virtuosentum« Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827)	177
TOBIAS WERNER Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song <i>Around the World</i> der Red Hot Chili Peppers	193
REZENSIONEN	
ARIANE JEBULAT Johannes Menke, <i>Kontrapunkt II: Die Musik des Barock</i> (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017	209
KILIAN SPRAU Florian Edler, <i>Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847</i> (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 15), Sinzig: Studio 2013	215

HUBERTUS DREYER	
Stefan Menzel, <i>Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert</i> , Hildesheim: Olms 2015	225
STEFFEN JUST	
Jan Hemming, <i>Methoden der Erforschung populärer Musik</i> (Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden: Springer 2016	231
THOMAS AHREND	
Alexander Rehding / Susannah Clark (Hg.), <i>Music in Time. Phenomenology, Perception, Performance. Essays in Honor of Christopher F. Hasty</i> , Cambridge (MA): Harvard University Press 2016	239
ULLRICH SCHEIDELER	
Daniel Harrison, <i>Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music</i> , New York: Oxford University Press 2016	243

Editorial

Die Geschichte der Musiktheorie bildet heute weiterhin einen wichtigen Schwerpunkt musikologischer Forschung. Das Staatliche Institut für Musikforschung gibt seit den 1980er Jahren auf Anregung von Carl Dahlhaus die bekannte ›rote‹ Buchreihe *Geschichte der Musiktheorie* heraus,¹ die Bände zur Musiktheorie im 20. Jahrhundert innerhalb dieser Reihe sind weiterhin in Arbeit und sollen noch erscheinen. Seit 1998 wird von derselben Institution unter dem Titel *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* zudem eine vielbeachtete Reihe von Einzelpublikationen vorgelegt.² Grundlegende Beiträge zum Thema bieten daneben der Band *Musiktheorie* (2005) im *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* sowie das derselben Reihe zugehörige Lexikon (2010)³ und zuletzt das vom Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik initiierte *Lexikon Schriften über Musik* mit dem Band 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (2017).⁴ Die enorme Ausweitung und Differenzierung, die das Forschungsfeld in zahlreichen Beiträgen der ZGMTH seit 2003 und in den Kongressberichten der Gesellschaft für Musiktheorie seit 2004 erfahren hat, ist hinlänglich bekannt. Im anglophonen Bereich gilt die von Thomas Christensen 2002 herausgegebene *Cambridge History of Western Music Theory* weiterhin als Standardwerk.⁵ Ergänzt wurde es seither neben grundlegenden Einzelpublikationen⁶ insbesondere durch eine Reihe von Handbüchern der Oxford University Press, die von Alexander Rehding als Reihenherausgeber konzipiert werden und ebenfalls die Geschichte der (neueren) Musiktheorie betreffen, etwa zur Neo-Riemannian Theory, zu *Critical Concepts in Music Theory* oder zur *Topic Theory*.⁷

Nur selten wurde in all diesen Werken jene Konzentration auf europäische (und seit den 1950er Jahren auch auf nordamerikanische) Musiktheorien infrage gestellt oder reflektiert, die im Titel des von Thomas Christensen herausgegebenen Buchs erstmals explizit gemacht wurde: *Westliche Musiktheorie* bildet, ebenso wie in aller Regel die mit ihr eng verbundene europäische Musik der ›common-practice period‹, nicht nur den oft alleinigen Untersuchungsgegenstand, sondern damit zugleich auch den Maßstab dessen, was als ›geschichtsfähig‹ oder historisch relevant erachtet wird. Natürlich gibt es hierzu signifikante Ausnahmen, etwa im Bereich der Forschung zur antiken und frühmittelalterlichen Theorie, man denke etwa an Max Haas' fundamentale Studie zu arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen (antiker) griechischer Musiktheorie,⁸ oder an Untersuchungen zur Rezeption ostasiatischer Musiktheorien im Europa um 1900.⁹ Erst in jüngerer Zeit aber ist in Form von einzelnen Forschungsbeiträgen, die postkoloniale oder zumindest konsequent transnationale Perspektiven entwickeln, sichtbar geworden, welche

1 Zaminer/Ertelt 1984/92ff.

2 Ertelt/Loesch 1998ff.

3 La Motte-Haber/Schwab-Felisch 2005; La Motte-Haber/Loesch/Rötter/Utz 2010.

4 Scheideler/Wörner 2017.

5 Christensen 2002.

6 Vgl. etwa Rehding 2003; Busse Berger 2005; Cook 2007; Sanguinetti 2012.

7 Gollin/Rehding 2011; Rehding/Rings 2015ff.; Mirka 2016.

8 Haas 2006.

9 Revers 1997.

wichtige Rolle gerade Musiktheorien bei Prozessen musikalischer Globalisierung und einer transnationalen Verflechtung von Ideen und Ideologien von Musik gespielt haben.¹⁰ Besonders die Tatsache, dass Musiktheorie einerseits als praxisnahe Disziplin stets einen Anspruch auf unmittelbare Relevanz und die Ausübung von Musik erhob – etwa im Rahmen pädagogischer Vermittlung – und andererseits als Theorie im emphatischen Sinn ein zentraler ›Container‹ für Philosophien, Ideen und ›Weltanschauungen‹ aller Art sein konnte, macht eine ›Globalgeschichte der Musiktheorie‹ zur faszinierenden und schillernden Herausforderung für die Forschung.

Dabei trafen nach 1900 widerstreitende Tendenzen der Musikforschung aufeinander: Auf der einen Seite stand der universelle Gültigkeitsanspruch musiktheoretischer Prinzipien, die keineswegs bescheiden auf bestimmte Repertoires, Epochen oder Kulturen eingegrenzt wurden (wie das heute eine ›historisch informierte‹ Theorie versucht oder zumindest vorgibt), sondern vielmehr mit der Vorstellung europäischer (dur-moll-tonaler) Musik als entwicklungsgeschichtlichem Zenit einer globalen historischen Evolution einhergingen. Demgegenüber stand die neue Differenzierung der Musikkulturen, mit der die frühe Vergleichende Musikwissenschaft diesem Universalanspruch entgegentrat und die von Hugo Riemann noch 1904 großsprecherisch zurückgewiesen wurde: Da die »Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse« offenbare, hätten »wir alle Ursache [...], uns den Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst klein vorzustellen und allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern.«¹¹ Angesprochen waren damit die Forderungen nach kultureller Differenzierung musiktheoretischer Prämissen in frühen musikethnologischen Studien, die Riemann insofern – der hier geäußerten Geringschätzung zum Trotz – weiter umtrieben, als er in seinen späten *Folkloristischen Tonalitätsstudien* (1916) den universalistischen Anspruch von der Dominanz und Teleologie des europäischen Ton- und Skalensystems zwar nicht aufgab, ihn nun aber gewissermaßen ›pluralistischer‹ als ein Resultat komplexer interkultureller Transformationen darstellte.¹² Damit war ein Raum für eine globale Rezeption Riemann'scher und anderer europäischer Theoreme geöffnet, die sich mit verblüffender Konsequenz etwa von der japanischen Moderne,¹³ aber auch im sowjetischen Russland, im maoistischen China oder im Nordamerika des Kalten Krieges gleichermaßen adaptieren ließen. Dass dabei etwa im Falle Japans aus Riemanns eklatantem Eurozentrismus ein anti-europäischer Nationalismus werden konnte, zeigt in einiger Schärfe, dass musiktheoretische Systeme keineswegs abstrakte axiomatische Setzungen sind, sondern hochgradig interpretierbare und veränderbare Ideengebäude, die wie alle anderen Denkfiguren und -systeme der Ideengeschichte einem nachhaltigen historischen Wandel und komplexen Interpretationsdiskursen unterliegen. Noch heute bilden, wie bereits bei Riemann, musikalische Skalen – verstanden gleichsam als Kondensat von Musikkulturen – ein beliebtes Feld einer universalistisch akzentuierten ›Global Music Theory‹.¹⁴ Wenn man sich die prekäre Geschichte solcher universalistischen Modelle vergegenwärtigt, muss der Optimismus, der solchen globalen Theorien

10 Vgl. u. a. Schmidt 2005; Rehding 2008; Utz 2015; Cheong 2016.

11 Riemann 1904, VII.

12 Riemann 1916. Vgl. Utz 2015.

13 Vgl. Utz 2015.

14 Vgl. Hijleh 2012, 59–108.

heute bisweilen wieder entgegengebracht wird,¹⁵ skeptisch stimmen. Und doch scheint es ein Gebot versachlichter wissenschaftlicher Kontemplation, eine Mitte zu suchen zwischen den Extremen eines kategorischen, kulturalistischen Relativismus (der jede Möglichkeit einer Vergleichbarkeit von Musiktheorien ausschließt bzw. die Augen vor den nur allzu offensichtlichen Transferprozessen in der Theoriegeschichte verschließt) und eines emphatischen, verdeckt ethnozentrischen Universalismus, der kulturelle Differenzen einer grob gestrickten ›Globaltheorie‹ opfert. Vor diesem Hintergrund wäre auf die interkulturelle und transformatorische Grundlage *jeder* Art der Theoriebildung hinzuweisen, und dafür bietet die vorliegende Ausgabe mehr als genug Beispiele.

*

Die sechs Themenartikel dieser Ausgabe (vier davon in englischer Sprache) machen eine globale Ideengeschichte der Musiktheorie explizit, wobei eine große Anzahl an Quellen und Kontexten wohl erstmals überhaupt ins Blickfeld zumindest der europäischen Forschung rückt. Die Perspektive richtet sich dabei in erster Linie auf die globale Verbreitung und Rezeption westeuropäischer Musiktheorien seit dem mittleren oder späten 19. Jahrhundert. In vielen Momenten kann dabei wohl davon ausgegangen werden, dass eine solche globale Ausbreitung europäischer Modelle oft kaum von einer Rezeption außereuropäischer Musiktheorien in Europa und ihrer Verschränkung mit europäischen Theoriemodellen zu trennen ist, dass also vielfältige ›Rückkopplungseffekte‹ vorliegen, selbst wenn diese in den Beiträgen dieser Ausgabe kaum explizit gemacht werden. Mit Russland bzw. der Sowjetunion, China, dem arabischen Raum (vor allem Ägypten und Syrien), Brasilien und Nordamerika werden dabei fünf Schlüsselregionen der modernen Welt in den Fokus gerückt, deren turbulente neuzeitliche politische Geschichte schon vermuten lässt, dass auch die Rezeption von Musiktheorien hier keineswegs in konfliktfreien Räumen stattfinden konnte. Charakteristisch für alle sechs Themenbeiträge dieser Ausgabe ist es nun, dass sie solchem Konfliktpotential zwar keineswegs ausweichen, aber insgesamt doch eher die produktiven, synergetischen Aspekte der Rezeption westeuropäischer Theorien hervorheben. So erscheint deren globaler Transfer nicht einzig als Instrument oder Resultat asymmetrischer Machtverhältnisse, sondern im Gegenteil mitunter als Katalysator, als Feld der Emanzipation hin zu einer selbstbestimmten und originären Theoriebildung. Diese Prozesse erhielten nicht zuletzt dadurch eine besondere Dynamik, dass traditionelle Musikkulturen und die Kompositionsgeschichte außereuropäischer Länder im betrachteten Zeitraum einschneidenden Veränderungen unterworfen waren und damit solche neuartigen Synthesen in der Theorie geradezu unausweichlich machten.

In seinem in die Thematik einführenden Essay kommentiert Thomas Christensen mit feiner Ironie Jean-Philippe Rameaus Versuch, die Skalen der griechischen Antike und die chinesische Pentatonik auf ein ›gemeinsames Prinzip‹ zurückzuführen. Ob dabei dem griechischen Modell historische Priorität zugesprochen werden kann (wie bei Rameau) oder dem chinesischen (wie 1831 bei Gottfried Wilhelm Fink), ist nicht definitiv entscheidbar; Fragen wie diese machen aus einer ›Urgeschichte‹ der Musiktheorie jedenfalls eine »precarious enterprise«. Weitere Beispiele wie das Spannungsfeld antiker griechischer, mittelalterlicher arabischer und mittelalterlicher europäischer Theoriefiguren sowie der Schenker-Rezeption in den Vereinigten Staaten dienen Christensen zur Veranschaulichung seiner zentralen These, dass »the diffusion of a theory in a new cultural ecology is

15 Vgl. z. B. Tenzer 2006, 32–35.

not so much a negative of colonial subjugation as it is a positive of intellectual hybridization. The results complicate as well as enrich and enlarge the theory.«

Gewiss kann dies auch, vielleicht in eingeschränktem Ausmaß, für die russische und sowjetische Rezeption von Formenlehre-Traditionen aus dem britischen und vor allem dem deutschsprachigen Raum gelten, die Wendelin Bitzan für den Zeitraum von den 1860er Jahren (in denen die beiden maßgeblichen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau gegründet wurden) bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs untersucht. Dabei sind nur wenige Anzeichen einer Wechselwirkung von Theorie- und Kompositionsgeschichte zu beobachten: Die im russischen Komponieren des 19. Jahrhunderts nur cursorisch adaptierte Sonatenform rückte, obgleich an den Konservatorien von Beginn an gelehrt, erst nach 1900 durch Komponisten wie Skrjabin, Metner oder Prokof'ev in den Mittelpunkt des Interesses und wurde dabei rasch in äußerst innovativer Weise belebt und erweitert – wobei solche Innovationen von der Theorie kaum rezipiert bzw. reflektiert wurden. Die Publikationen russischer Theoretiker orientierten sich ausgehend von einflussreichen Lehrerpersönlichkeiten wie Nikolaj Gubert [Hubert], Sergej Taneev oder Georgij Katuar [Catoire] neben Ebenezer Prout vor allem an deutschsprachigen Schriften zur Formenlehre, u. a. von Ernst Friedrich Richter, Ludwig Bussler und Riemann, von denen zum Teil russische Übersetzungen angefertigt wurden. Ausgehend von der ersten eigenständigen Publikation Anton Arenskijs (1893) zeichnet Bitzan einen Prozess wachsender Eigenständigkeit nach, der sich etwa in den analytisch bzw. historisch orientierten (posthum veröffentlichten) Unterrichtsmaterialien Taneevs und Katuars andeutet. Eher als Kuriosum kann die metrotektonische Formtheorie von Georgij Konjus gelten, während die bereits vielfach kommentierte Schrift Boris Asaf'evs Einflüsse von Ernst Kurths ›Energetik‹ auch für eine spezifisch prozessuale Interpretation der Sonatenform nutzbar macht. Ein grundlegender Konservativismus der Theorie wird auch oder gerade zur Sowjetzeit beibehalten. Erst ab den 1930er Jahren wurden auch Beispiele von zeitgenössischen Komponisten der Sowjetunion verstärkt in Lehrbücher aufgenommen, wobei bis heute ›russische‹ und ›westeuropäische‹ Aspekte der Komposition oft methodisch getrennt dargestellt und gelehrt werden.

Noch deutlich schärfer wird die politische Dimension des Theorietransfers im Beitrag Wai Ling Cheongs und Ding Hongs sichtbar. Das von der sowjetischen ›Theoretiker-Brigade‹ – einer Gruppe von vier Musiktheoretikern um Igor V. Sposobin – 1937/38 in zweiter Auflage veröffentlichte Lehrbuch *Uchebnik garmonii* [Harmonielehre] wurde nicht nur in der Sowjetunion als ›Brigadelehrbuch‹ zum Standard der Musikausbildung, sondern fand seit etwa 1955 auch im maoistischen China eine größtenteils enthusiastische Rezeption. Grundlage des Lehrbuchs bildet Riemanns Funktionstheorie, wobei die Funktionssymbole mit Stufenangaben kombiniert werden. Cheong und Hong stellen eindrucksvoll anhand einer Vielzahl von Quellen dar, wie in den Übersetzungen, Kommentaren und vor allem den Adaptionen in Hinblick auf eine ›nationalchinesische Harmonik‹ Sposobins Modelle in China einer eingehenden Transformation unterworfen waren. So kann etwa die Unterscheidung zwischen ›koloristischer‹ und ›funktionaler‹ Harmonik oder auch die Uneinigkeit in Bezug auf die Harmonisierung pentatonischer Melodien (mit Akkorden in Terz- oder aber in Quartschichtungen) stets auf die über Sposobin vermittelte Vorstellung einer ›funktionalen‹ Hierarchie tonaler Harmonik zurückbezogen werden. Dass ein solcher »narrow space« im politischen Kontext maoistischer politischer Verfolgungen der 1950er Jahre, wie die Autor*innen betonen, dazu beitrug »to preclude highly chromatic or modernistic harmony from taking root on Chinese soil«, macht die

politische Dimension explizit. Die Funktionstheorie, durch mehrfache Transferprozesse vermittelt und ›verformt‹, erwies sich bis hin zur Kulturrevolution (1966–76) als effizientes Mittel autoritärer ›Musikpolitik‹.

Dass auch in den arabischen Ländern die Rezeption europäischer Theorien nicht ohne Berücksichtigung des kolonialen bzw. postkolonialen politischen Kontexts verstanden werden kann, versteht sich von selbst. Salah Eddin Maraqa belegt in seiner außerordentlich quellen- und materialreichen Studie, die auch für die arabistische Forschung eine Pioniertat darstellen dürfte, wie stark die frühe Geschichte dieser Rezeption seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert durch institutionelle Kontexte geprägt war, in der westlicher Einfluss gleichsam zwangsläufig vorherrschte, nämlich in der Militärmusikausbildung und den Missionsschulen. Dabei ist die in diesen Bereichen zu beobachtende Bemühung einer Adaption westeuropäischen Repertoires und der entsprechenden Terminologie, der Notenschrift und der musikalischen Symbole keinesfalls gänzlich unabhängig zu sehen von der im zweiten Teil des Aufsatzes beschriebenen Anwendung europäischer Theorieelemente auf die arabische Musikpraxis. An dieser hatten gelehrte ›Orientalisten‹ wie der Franzose Louis Ronzevalle (1871–1918) ebenso Anteil wie der ägyptische Oberst Muḥammad Dākir Beg (ca. 1836–1906): Beide legten minutiöse – 24- bzw. 29-stufig konzipierte – Darstellungen des arabischen Tonsystems vor. Die so verhandelte Anpassung der arabischen Modi *maqamāt* an eine 24-stufige Temperierung bildete einen Fixpunkt musiktheoretischer Kontroverse, die einen ersten Höhepunkt beim bekannten internationalen Kairoer Kongress zur arabischen Musik von 1932 erreichte und bis heute als unabgeschlossen gelten darf. Der enzyklopädische Charakter von Maraqa's Darstellung bildet einen nachhaltigen Beleg für das Desiderat, das Forschungen in diesem Themenbereich weiterhin zu füllen haben.

Auch zur Musiktheorie Lateinamerikas existieren keine zusammenfassenden Studien. In dieser Ausgabe wird erstmals anhand der Situation in Brasilien, des größten lateinamerikanischen Landes, eine Überblicksdarstellung zur Theoriegeschichte im 20. Jahrhundert vorgelegt. Auch hier spielte die Rezeption deutschsprachiger Theorien eine Schlüsselrolle, wobei nach Pioniertendenzen der 1920er und 30er Jahre eine intensivierte Phase der Rezeption hin zu eigenständigen Ansätzen erst seit den 1980er Jahren, einhergehend mit der Institutionalisierung des Fachs Musiktheorie nach nordamerikanischem Vorbild, konstatiert werden kann. Der hier von einer fünfköpfigen Forschergruppe der 2014 gegründeten *Brasilianischen Gesellschaft für Musiktheorie und Musikanalyse* (*Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*), einer Schwestergesellschaft der GMTH, vorgelegte Aufsatz kann verstanden werden als erster Schritt zur »Historiographie der brasilianischen Musiktheorie und Analyse«, so die Bezeichnung der TeMA-Arbeitsgruppe, von der die Initiative zur Publikation ausging. Vergleichbar mit den anderen Fallstudien sind die drei Phasen, welche die Autor*innen Carlos de Lemos Almada, Guilherme Sauerbronn de Barros, Rodolfo Coelho de Souza, Cristina Capparelli Gerling und Ilza Nogueira unterscheiden: Nach einer auf terminologische und methodische Aneignung zielenden ersten Phase erfolgte in der zweiten Phase (seit den späten 1980er Jahren) ein verstärkt kritischer und die rezipierten Theorien weiterdenkender Zugang; aus diesem wiederum geht seit einigen Jahren ein vollkommen eigenständiger Forschungsdiskurs hervor, der sich weitgehend von ›orthodoxen‹ Lesarten der rezipierten Theorien emanzipiert hat. Unter den drei im Untertitel genannten Namen Riemann, Schenker und Schönberg steht letzterer zunächst für die Rezeption der Dodekaphonie, die bereits in den späten 1930er Jahren durch den deutschen Emigranten Hans-Joachim Koellreutter in Brasi-

lien verbreitet wurde, sich allerdings in einer Phase zugespitzter nationalistischer Politik und Ästhetik zunächst kaum durchsetzen konnte. Koellreutter war daneben für eine an Hermann Grabner orientierte Vermittlung einer pädagogisch zubereiteten Funktionstheorie prägend. Die Schenkerian Theory wurde deutlich später und zunächst nahezu ausschließlich in ihrer amerikanisierten Form durch Absolvent*innen US-amerikanischer PhD-Programme in den brasilianischen Diskurs eingeführt (wobei mit Gerling und Nogueira zwei Pionierinnen brasilianischer Schenkerforschung als Autorinnen des Artikels auftreten), hat sich seither aber zu einem hoch differenzierten Forschungsbereich entwickelt, der u. a. auch eine kulturgeschichtliche Kontextualisierung von Schenkers ›ursprünglicher‹ Theorie versucht und daneben Schenker'sche Methodik auch auf zeitgenössische und populäre Genres anwendet. In Bezug auf Schönbergs Theoriebildung tonaler Musik ist im internationalen Kontext wohl die verdienstvolle Überblicksdarstellung Norton Dudeques von Schönbergs musiktheoretischen Grundkonzepten (2005) am bekanntesten; Schönbergs Theoreme erweisen sich in Brasilien offenbar insgesamt als außerordentlich fruchtbar, wie nicht zuletzt die umfangreichen Forschungen Almadás u. a. zum neu durchdachten Konzept der ›Grundgestalt‹ belegen.

John Covach schließlich knüpft mit seinem Aufsatz *The Americanization of Arnold Schoenberg?* an William Rothsteins bekannten Beitrag *The Americanization of Heinrich Schenker* (1986) an, wobei das Fragezeichen im Titel eine Skepsis bezüglich des Konzepts der ›Amerikanisierung‹ andeutet. Wie schon von Christensen ausgeführt, belegt auch Covachs differenzierter Rückblick auf fast einhundert Jahre US-amerikanischer Rezeption des Theoretikers Schönberg eindrucksvoll die These, dass ein Theoriegebäude im Verlauf seiner Rezeption eingehenden Transformationen und, wie sich zeigt, oft auch einer nur selektiven Interpretation unterworfen ist. So wurden, wie Covach darlegt, gerade die ›philosophischen‹ Dimensionen Schönberg'scher Theorie (die von Carl Dahlhaus mit dem Begriff der »ästhetischen Theologie« charakterisiert wurden) nur selten überhaupt berücksichtigt und so gut wie gar nicht im affirmativen Sinn rezipiert: »philosophical and aesthetic aspects of Schoenberg's theoretical writing have mostly been ignored in favor of the more technical-analytic aspects.«

*

Besonders freuen wir uns, bereits in dieser Ausgabe auch die beiden beim wissenschaftlichen Wettbewerb der GMTH 2018 prämierten Aufsätze veröffentlichen zu können. Mit Roberta Vidics und Tobias Werners Studien wurden unter elf Einreichungen von insgesamt hoher Qualität zwei faszinierende Beiträge ausgezeichnet, die an die Thematik des GMTH-Jahreskongresses 2017 in Graz anknüpfen, der mit »Populäre Musik und ihre Theorien« überschrieben war.

Roberta Vidic geht dem »multikulturellen Virtuosentum« in Schuberts ›Geigenfantasie‹ (Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934, 1827) nach. Ausgehend von divergierenden formalen Interpretationen des von der Forschung insgesamt wenig beachteten Spätwerks kontextualisiert Vidic Schuberts ungewöhnliche Formlösungen mit zeitgenössischen Theorien der Gattung Fantasie bei Carl Czerny oder Johann Nepomuk Hummel. Weitere Anknüpfungspunkte sind Erörterungen möglicher (auch formbezogener) Einflüsse des populären Verbunkos, wie ihn Schubert in mehreren Werken im *style hongrois* bereits in früheren Phasen rezipiert hatte, sowie eine Affinität zum vereinsamten, gescheiterten Violinvirtuosen in Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. Dieser dient als

Kontrastfigur zum glänzenden Auftreten eines Niccolò Paganini, dessen Erfolg in Wien nur wenige Wochen nach der Uraufführung von Schuberts Fantasie einsetzte.

Tobias Werners Studie zu Wahrnehmung rhythmischer Dissonanz und Überlagerung in der komplexen Polyrhythmik des Songs *Around the World* (1999) der Funkrock-Band Red Hot Chili Peppers greift neben der Komponententheorie Peter Petersens auch kognitionspsychologisch inspirierte Theorien von Rhythmik und Metrik von Harald Krebs, Christopher Hasty und Justin London auf, um zu einer wahrnehmungsorientierten Analyse rhythmischer Verschränkungen und Mehrdeutigkeiten zu gelangen. Die aufwändig gestalteten Notenbeispiele dokumentieren den Versuch, die komplizierte netzwerkartige kognitive Verarbeitung rhythmischer ›Dissonanzen‹ beim Musikhören anschaulich zu machen.

*

Der Rezensionsteil der Ausgabe enthält insgesamt sechs Buchbesprechungen, die ein breites Spektrum musiktheoretischer Forschung abdecken und damit zugleich zeigen, durch welche Vielfalt an Fragestellungen und Zugängen das Fach Musiktheorie gegenwärtig bestimmt wird.

Ariane Jeßulat befasst sich mit dem im letzten Jahr im Laaber-Verlag erschienenen Buch *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* von Johannes Menke zur Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das als Lehrbuch für den Musiktheorieunterricht insbesondere an Hochschulen konzipiert wurde und zu einer Beschäftigung mit dem barocken Kontrapunkt unter Aufgabe der Beschränkung auf die Gattungen Fuge und Invention sowie die Komponisten Georg Friedrich Händel und J. S. Bach anregen will. Die Rezensentin würdigt dabei insbesondere die Vielfalt der didaktischen Ansätze und Zugänge (etwa über Satzmodelle oder das *close reading* von Auszügen aus Theoretikerschriften), das Spektrum der einbezogenen Quellen sowie das Ineinandergreifen von Theorie und Praxis.

Die Dissertation von Florian Edler mit dem Titel *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847* nimmt Kilian Sprau in den Blick. Er macht hier darauf aufmerksam, dass diese 2013 publizierte musikwissenschaftliche Arbeit, die sich mit der Musikanschauung befasst, wie sie insbesondere in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in ihrer Gründungsphase zutage tritt und sich dabei den Themenfeldern ›Tonkünstler und Nicht-Künstler‹, ›Wesenszüge der modernen Tonkunst‹, Rekurs auf die Musikgeschichte sowie Nationale Musik widmet, auch für Musiktheoretiker*innen von Interesse ist. Thematisiert wird in diesem Buch nämlich nicht zuletzt, welche Diskurse und Argumentationslinien durch musiktheoretisch informierte Strategien abgesichert wurden und wo ein musiktheoretisch-analytischer Blickwinkel für die Urteilsbildung offensichtlich als störend empfunden wurde. So bietet das Buch nicht nur einen Überblick über die Anschauungen selbst, sondern darüber hinaus über die Methoden oder Strategien ihrer Begründung, die manchmal durch fundierte Analysen gestützt wurden, manchmal aber schlicht ideologisch motiviert waren (so bei der Aufwertung ›deutscher Musik‹ und der Disqualifizierung der französischen und italienischen Oper).

Mit der Rezension des 2015 publizierten Buches von Stefan Menzel über *Hōgaku*, die traditionelle japanische Musik, und ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert, wird ein Feld berührt, das in den Themenbereich des vorliegenden Heftes im engeren Sinn fällt. Hubertus Dreyer, der die Besprechung des Buches verfasst hat, hebt besonders die gründlichen Analysen Menzels sowie den Überblickscharakter über die Entwicklung dieser Musik seit 1868 hervor und kommt zum Schluss, dass die »außerordentlich fakten- und materialreiche Arbeit [...] eine empfindliche Lücke« füllt.

Die Methoden der Erforschung Populärer Musik stehen im Fokus des ebenfalls als Lehrbuch konzipierten Buches von Jan Hemming aus dem Jahr 2016, das Steffen Just rezensiert. Unter den elf Kapiteln, die sich das Ziel gesetzt haben, das weite Spektrum der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Pop-Musik zu erfassen, gibt es allerdings nur wenige, die traditionelle musiktheoretische Fragestellung im engeren Sinne berühren. Die Rezension eröffnet, u. a. bei der Besprechung des Kapitels zur ›Textuellen Analyse‹, ein Panorama der Debatten, die sich etwa um Fragen drehen, inwieweit die Anwendung wahrnehmungspsychologischer Methoden, die Berücksichtigung traditioneller Parameter oder aber instrumentenspezifische Zugänge dem Gegenstand adäquat sind, schließlich, welche Rolle die Sound Studies für die Analyse spielen können, und welcher Darstellungsmodus der Analyseergebnisse der angemessenste ist.

Ein ganz anderes für die Musiktheorie zu bearbeitendes Feld, das zuletzt als Motto für den GMTH-Kongress 2015 in Berlin diente und dort als Leitthema fungierte (»Gegliederte Zeit«), wird in der von Alexander Rehding und Susannah Clark herausgegebenen Festschrift für Christopher F. Hasty *Music in Time. Phenomenology, Perception, Performance* behandelt, die Thomas Ahrend bespricht. In diesem Buch wird dem Zeitaspekt von Musik auf vielfältige Weise Rechnung getragen. Sowohl empirische und kognitionswissenschaftliche Ansätze als auch Analysen der Zeitgestaltung in Werken etwa von Claudio Monteverdi oder Franz Schubert finden hier Berücksichtigung, sodass ein Querschnitt über die aktuellen englischsprachigen Zugänge zum Thema Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik vorgelegt wurde.

Abschließend setzt sich Ullrich Scheideler mit der neuesten Publikation von Daniel Harrison zur tonalen Musik im 20. und frühen 21. Jahrhundert auseinander, die unter dem Titel *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music* 2016 bei Oxford University Press erschienen ist. Harrison bündelt hier verschiedene Strategien der Analyse tonaler Musik und bringt damit Überlegungen zu einem (vorläufigen) Abschluss, die er seit den 1990er Jahren in mehreren Aufsätzen vorgelegt und entwickelt hat. Dabei werden Kategorien aktiviert, die aus (historisch) so unterschiedlichen Bereichen wie Schenkerian Analysis (auch in der Lesart von Felix Salzer), den Überlegungen Ernst Kurths zum linearen Kontrapunkt oder der Pitch-class-set-Analyse Allen Fortes stammen. Sie werden pragmatisch mit eigenen Ideen etwa zur Kennzeichnung vergleichsweise dissonanter tonaler Akkorde verbunden, um den Besonderheiten von Tonalität im 20. Jahrhundert auf die Spur zu kommen. Wenngleich die einzelnen analytischen Werkzeuge nicht neu sind, so soll doch ihre eklektische Verbindung ein umfassendes adäquates Verständnis von Tonalität in der Musik seit ca. 1900 vermitteln, was an Ausschnitten von Werken etwa Paul Hindemiths, Maurice Duruflés und Dmitri Šostakovičs demonstriert wird.

*

Herzlicher Dank schließlich geht an alle Autor*innen der Ausgabe, alle Gutachter*innen, an Christoph Flamm, Daniela Fugellie, Klaus Pietschmann, Alexander Rehding, Christina Richter-Ibanez, Christian Storch sowie die Jury und die Jury-Koordinator*innen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH. Mit dieser Ausgabe erscheinen erstmals HTML- und PDF-Fassungen der ZGMTH zeitgleich. Alle Artikel sind nun bei ihrer Publikation mit DOIs (Digital Object Identifiers) und Metadaten ausgestattet und werden ca. drei Monate nach Veröffentlichung im Online-Repository Phaidra langfristigarchiviert.

Christian Utz, Ullrich Scheideler

Literatur

- Busse Berger, Anna Maria (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press.
- Cheong, Wai-Ling (2016), »Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong: Modernist Harmonic Approaches in China«, *Acta Musicologica* 88/2, 87–108.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, New York: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, New York: Oxford University Press.
- Ertelt, Thomas / Heinz von Loesch (Hg.) (1998ff.), *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* (derz. 13 Bde.), Hildesheim: Olms.
- Gollin, Edward / Alexander Rehding (Hg.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press.
- Haas, Max (2006), »Griechische Musiktheorie in arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen«, in: *Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 2), hg. von Thomas Ertelt, Heinz von Loesch und Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 635–716.
- Hijleh, Mark (2012), *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music Across Human Cultures*, Farnham: Ashgate (London: Routledge 2016).
- La Motte-Haber, Helga / Oliver Schwab-Felisch (Hg.) (2005), *Musiktheorie* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), Laaber: Laaber.
- La Motte-Haber, Helga / Heinz von Loesch / Günther Rötter / Christian Utz (Hg.) (2010), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber: Laaber.
- Mirka, Danuta (Hg.) (2016), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York: Oxford University Press.
- Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, New York: Cambridge University Press.
- Rehding, Alexander (2008), »Europäische Musiktheorie und Chinesische Musik 1800/1900«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 303–322.
- Rehding, Alexander / Steven Rings (Hg.) (2015ff.), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.001.0001> (30.11.2018)
- Revers, Peter (1997), *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart: Steiner.
- Riemann, Hugo (1904), *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1, 1. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Riemann, Hugo (1916), *Folkloristische Tonalitätsstudien. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Scheideler, Ullrich / Felix Wörner (Hg.) (2017), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1), Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler.
- Schmidt, Dörte (Hg.) (2005), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Argus.
- Tenzer, Michael (Hg.) (2006), »Introduction: Analysis, Categorization, and Theory of Musics of the World«, in: *Analytical Studies in World Music*, hg. von Michael Tenzer, New York: Oxford University Press, 3–38.
- Utz, Christian (2015), »Paradoxa, Sackgassen und die ›geschichtliche Wirklichkeit‹ interkultureller Rezeption: Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der Diskussionen über eine ›japanische Harmonik‹ im Zeitraum 1900–1945«, *Archiv für Musikwissenschaft* 72/3, 188–212.
- Zaminer, Frieder / Thomas Ertelt (Hg.) (1984/92ff.), *Geschichte der Musiktheorie* (12 Bde.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Utz, Christian / Scheideler, Ullrich (2018): Editorial. ZGMTH 15/2, 5–14.
<https://doi.org/10.31751/992>

© 2018 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at) , Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

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: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity

Thomas Christensen

In this introductory essay, a number of cautionary reminders are suggested for any historian seeking to trace the reception of European music theory outside of its traditional borders. Using a range of examples from Medieval Arabic music theory, Jean-Philippe Rameau's theory of harmony, and Schenkerian theory, it is shown that a global dissemination and absorption of music-theoretical ideas is rarely a straightforward process of import and export. Perspectives drawn from contemporary theories of cultural transfer and postcolonialism offer some suggestive ways to think about the migration of a music theory across cultures as a more dialogical process in which notions of hybridity and agency play important roles.

In dieser Einleitung wird eine Reihe von Zusammenhängen aufgezeigt, die dort zur Zurückhaltung mahnen sollen, wo Historiker*innen versuchen die Rezeption europäischer Musiktheorie außerhalb ihrer traditionellen Grenzen nachzuvollziehen. Es wird gezeigt, dass die globale Verbreitung und Rezeption musiktheoretischer Ideen selten als schlichte Import- oder Exportvorgänge verstanden werden können, wie anhand von Beispielen aus der mittelalterlichen arabischen Musiktheorie, der Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus und Heinrich Schenkers Theorie veranschaulicht wird. Perspektiven aus den Bereichen der Kulturtransferforschung und postkolonialer Forschung erlauben es, die transkulturelle Migration einer musikalischen Theorie als einen stärker dialogischen Prozess zu verstehen, in dem die Phänomene der Hybridität und der Handlungsmacht (*agency*) eine wichtige Rolle einnehmen.

Schlagworte/Keywords: cultural transfer; Geschichte der Musiktheorie; Heinrich Schenker; history of music theory; Hybridität; hybridity; Jean-Philippe Rameau; Kulturtransfer; postcolonialism; Postkolonialismus

In his *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* published in 1760 as an appendix to his *Code de musique pratique*, Jean-Philippe Rameau marvelled at how the ancient Greek diatonic scale seemed to be based on the same principal as the pentatonic scale of the Chinese. Both were generated, he was certain, through a fundamental bass (*basse fondamentale*) of concatenated Pythagorean fifths constituting a "triple" geometric progression (1-3-9). Indeed, Rameau became convinced that this Pythagorean triple progression of fifths underlies all musical systems known to man, whether the ancient Greek octave species or the ancient Chinese pentatonic scale, the heptatonic ecclesiastical modes of the church, and even the major and minor scales of his own day.¹

1 For those curious about the details, here is a condensed description: the alternation of a single fifth in the fundamental bass – G and C – could generate, according to Rameau's theory, the Greek diatonic tetrachord of B-C-D-E, while a conjunctly joined tetrachord (E-F-G A) could be generated by an additional fifth in the fundamental bass of C-F and therefore complete the diatonic collection. Together, the three notes of the fundamental bass (F-C-G) constitute a "triple geometric progression" (1-3-9). That same triple progression, when reordered as C-F-C-G-C, could generate a pentatonic scale of G-A-C-D-E. For an elaboration of these derivations, see Christensen 1992, 182 and 295.

Rameau wondered, how was it that this fecund principle was evidently known and used by musicians around the world and across all history. The only answer he could imagine was that the triple progression must have been common knowledge that was disseminated in deepest antiquity from a single source. Rameau speculated that the triple progression might have been gnostic knowledge originating in Egypt that was known by a few sages such as Noah. Whatever its origins, Rameau surmised that, after the great deluge, Noah must have passed knowledge of the triple progression to his three sons who then introduced it to differing corners of the world, including China and Greece. The “triple progression alone,” he wrote

had fallen in their [the Chinese] hands, and that of the tetrachord had gone into other hands, all of them at different times, by way of some of Noah’s descendants. In effect, it is difficult to see how the progression and tetrachord could have reached in any other way the hands of peoples who provided no ideas of their own by which their authorship could be attributed.²

Of course we may be duly skeptical of Rameau’s fable regarding the ancient global peregrinations of the triple progression. It seems all too redolent of other happy fictions we may read in many Enlightenment narratives that seek to make history conform to certain rationalist conceits, particularly regarding the supposed wisdom and morality of non-Western people.³ Still, it surely must be the earliest story we have of an oriental reception and appropriation of a basic precept of European music theory.

Or is it? The little tale I have told (or more accurately, that Rameau has told us) already betrays some of the contradictions inherent in any history that might tell of a “Western” export of musical ideas to the East. Even setting aside Rameau’s obviously fantastical speculations about Egyptian sages and Noah’s kin, in what way can we call a basic precept of ancient Greek music theory to be the intellectual heritage of the “West”? Greece, we must remember, was a domain of the Ottoman Empire in Rameau’s day and would not have been understood as part of the European West, even as many European nationalists in the nineteenth century worked fervently to trace their own cultural genealogies to Attic roots. Then again, why would we assume that the concept of the triple progression must have been something originating in the West that was exported to China?

One German music theorist and editor, Gottfried Wilhelm Fink, actually suggested just the opposite. Writing in 1831, Fink speculated that the pentatonic scale of the Chinese (a musical scale that, as mentioned in footnote 1, Rameau showed could be easily generated by the triple progression) actually arrived in Europe – particularly the Celtic North – through the great Indo-European migrations that brought Central-Asian “Aryan” tribes to Europe many thousands of years ago. Perhaps it all began, Fink wrote, with Mongol invaders who knew something of Chinese music when they overran Central Asia, thereby transmitting the pentatonic scale to North India or Persia, from which it was then brought to Europe. Then again, perhaps some of this Chinese practice and theory was picked up by Phoenician sailors in unrecorded journeys to the East, which they then disseminated while plying the waters of the Mediterranean and Atlantic coasts.⁴

2 Rameau 1760, 227.

3 One thinks of writings such as Montesquieu’s *Lettres persanes* (1721) or Denis Diderot’s *Supplément au Voyage de Bougainville* (1771).

4 Fink 1831, 120ff.

If there is a take away from the respective stories of Rameau and Fink, perhaps it is that ascribing a secure heritage and direct influence of concepts and ideas that were circulating many millennia in the past is a precarious enterprise. This should caution us when speaking of more recent examples of European “influences” that we might identify. For the process of cultural transfer is rarely a unidirectional one of simple import and export.⁵

A good example of this complexity can be seen in a body of music-theoretical literature about which we can establish far more secure provenance. This is the large corpus of Arabic writings on *mūsīqī* from the Middle Ages, where the imprint of Greek music theorizing is clearly in evidence. We know of at least one hundred Arabic texts on music theory between the ninth and fifteenth centuries.⁶ A number of these texts (many of which dwarfed their Western counterparts in scope and sophistication) were priceless repositories of musical thought from ancient Greece that otherwise would have been lost to posterity. Certainly in the ninth and tenth centuries, there was nothing in the Christian world that rivalled the encyclopedic writings of Al-Kindī (c. 801–c. 866), who offered an impressive survey of Greek speculative harmonics, or above all, Al-Fārābī (d. 950), whose “Grand Book on Music” was one of the most expansive treatises of music theory in the entire Middle Ages, brimming with borrowings from Greek writers, and not to be equalled by any Western music theorist until Jacques de Liège in the fourteenth century. It is to Arabic writers such as these that we owe the first transmission of much Greek musical literature to the European West: Euclid, Aristoxenus, Nicomachus, Aristides Quintilianus, Ptolemy.⁷ Thus as is often the case with such intellectual appropriations, the borrowing on one hand is eventually paid back to the donor with the other hand.

This is a good reminder to us that borrowing and appropriation is hardly ever a simple transaction. The process of one culture absorbing something from another inevitably alters that thing in rich and often unexpected ways. This was certainly the case of the Medieval Arabic writer Al-Munajjim (856–912), who was one of the first to attempt a codification (or perhaps, more accurately, the construction) of an Arabic modal system heavily influenced by Greek models. It is symptomatic of much Western orientalism to assume that any reception of Western heritage by the East is always a passive and uncritical one. But this is rarely the case, especially in a specialized academic and pedagogical field as music theory, where we can presume most participants have a high level of professional competence.

One might perhaps express this in the language of postcolonial theory in which the colonized subject may resist – and ultimate even subvert – the imposition and acceptance

5 The notion of “cultural transfer” (*Kulturtransfer*) has become a huge research area of investigation and application among European historians in recent decades. For a pioneering study, see Espagne and Werner 1985. A helpful overview of the program is given in Schmale 2012. For studies of music as a process of cultural transferal, see Kokorz/Mitterbauer 2005 and Celestini/Mitterbauer 2011. For one of the few specific applications of the concept to the domain of historical music theory, see Petersen 2016.

6 See Shiloah 1979; Shiloah 2003.

7 Barker 1984, 610.

of colonial domination through processes of “hybridization,” “ambivalence,” and “mimicry” within a “third-space” of cultural mediation.⁸ As Homi Bhabha has put it:

It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory [...] may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity.⁹

Postcolonial theory thus might offer us a surprisingly positive and productive model of cultural transferal by which ideas – including those of music theory – may be circulated globally and dynamically engaged by individuals with some degree of agency. (Still, if colonial domination may be read as a kind of cultural transfer, if a particularly violent one, the opposite can hardly be presumed as true.) But whether imposed by colonial domination or absorbed more organically through cultural transfer, theories of music seem always to change when read or applied in new musical contexts, often taking on features and qualities derived from its new context. In this way, the diffusion of a theory in a new cultural ecology is not so much a negative of colonial subjugation as it is a positive of intellectual hybridization. The results complicate as well as enrich and enlarge the theory.

There is perhaps no better example of this phenomenon than the complex history and reception of Schenkerian theory. While this is a story that has been told many times, it will do us well to recall a few salient points. Heinrich Schenker’s writings did not receive widespread dissemination in German-speaking lands during much of the twentieth century. The causes for this were multiple and diverse: there was the complexity of the theory itself and its uneven development over Schenker’s lifetime in various (often unfinished) publications; there were institutional factors in which entrenched and competing pedagogies of music theory (such as Hugo Riemann’s) offered almost impenetrable barriers for the greater dissemination of Schenker’s theories in the conservatories and *Hochschulen*; then there was the repression of his writings as a Jewish author during the Nazi period; and finally there was the post-war repugnance among many Germans for the aggressive nationalism that is found throughout his many writings. The “real” growth of Schenkerian theory, as we know, took place in North America after 1945 when a handful of Schenker’s students and disciples taught, translated, and codified his theory, eventually making it the dominant paradigm of tonal analysis in North America.¹⁰ In the process, American theorists enriched (and some more conservative acolytes might say distorted) Schenker’s theory by developing unorthodox analytic concepts (e.g. the “ascending” *Urlinie* or “dissonant” prolongations), new graphing notations, and simplified pedagogical

8 These terms were developed by critical postcolonial theorists such as Homi K. Bhabha (1984) and Edward Said (1978).

9 Bhabha 1994, 38. As with cultural transfer, postcolonialism has an intimidatingly large scholarship that inhibits any simple reduction. (See, though, for as helpful an introduction as one might ever find, Young 2001.) While the topic of postcolonialism has already accumulated a large number of excellent publications in the field of musicology (see the helpful bibliographic overview of Bloechl 2016), it has barely begun to touch the area of historical music theory. See, however, the suggestive studies of Agawu 2003 and Perlman 2004.

10 Rothstein 1986. See the article by John Covach in the present issue (<https://doi.org/10.31751/991>).

summaries, while at the same time applying the theory to repertoires that would have made a true Schenkerian blanch (e.g. atonal, non-Western, Medieval, and even popular musics). It has only been in the twenty-first century that Schenker's ideas have slowly returned to Europe and begun to take root in pedagogies of harmony, although its "Americanization" has distinctly shaped the nature of this reception.

The story of Schenkerian theory in North America suggests once again that the transfer of a theory is more often one of cultivation than imposition. History has shown that the brute imposition of some pedagogical paradigm upon any colonial subject rarely takes root. Anna-Maria Busse Berger's recent morality tale of German missionaries in Africa offers a telling example.¹¹ In her fascinating article, Busse-Berger shows how early twentieth-century European theories of Early music and folk tonality, as well as protestant practices of chorale singing, imploded when an "ethnomusicologist missionary" named Franz Rietzsch moved to Tanganyika (in present-day Tanzania) in the early 1930s and attempted to adapt Lutheran church music to the pentatonic system of the indigenous Wanyakyusa people. Rietzsch brought with him strong preconceptions of how Protestant church music might be adapted to the tonal systems of the Africans based on his own study of various German texts of music theory, comparative musicology, and Early music. But despite his concerted and well-meaning efforts, the results, as Busse-Berger documents, were a failure born of inevitable colonial myopia and arrogance.

All this should again be a cautionary reminder that there is no such thing as a simple or "pure" reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call "European music theory." Much European music theory has itself been influenced by intellectual and musical currents outside of Europe. For all the rationalist precepts of Rameau's theoretical legacy that seems so indigenous to a European Enlightenment, much of his later theory cannot be understood without considering the profound influence Jean Joseph Marie Amiot's reports of Chinese music theory had upon him (that is to say, the story with which I opened this essay).¹² François-Joseph Fétis's theory and historization of Western *tonalité moderne* only makes sense when understood against the background of various oriental tonalities that he studied and reimagined (Arabic, Indian and Chinese, among others).¹³ Even Hermann von Helmholtz, that paragon of empirical Western science, used evidence of non-Western scale systems and tunings in the development of his physiological theories of tonal perception.¹⁴ And this is not even to consider the hybridity of many music theories in European nationalist traditions that have cross-fertilized one another in their own complex networks of cultural transfer. (It is arguably just as precarious to speak of a unified and uniform tradition of music theorizing across European countries in the pre-modern period as it would be to speak of any unified and uniform musical tradition.)

Still, there is no gainsaying that Europe has provided many of the basic theoretical ideas, vocabulary, and pedagogical models that have, *mutatis mutandis*, influenced and even shaped many non-European traditions of music theorizing. We might attribute this

11 Busse-Berger 2013.

12 For the influence of Amiot upon Rameau, see Martin 2009.

13 See Christensen 2019.

14 Helmholtz 1863, 400–403, 432–442.

cynically to the same colonizing factors that have contributed to the spread of Western music across the globe. As the tonal language, published scores, and pianos of Western music spread, virus-like, outside of their European incubator, it is not surprising that the attendant theories, which musicians in Europe have developed to explain, perform, and teach this music, would follow. But to emphasize the point I made earlier about colonial hybridity, few theories remain unaffected by any cultural transfer. The fascination with any story about the migration of music-theoretical ideas across cultures – just as with the migration of music itself – is found in how every culture can take ideas and develop them in utterly unforeseen ways, yet ones that can in turn reinvigorate and enrich them for re-appropriation.

Stories of music-theoretical transmission, then, must be read dialogically, tracing the circulation of ideas in multiple, often contrary directions. Any such study must be sensitive to the ways these ideas, models, and analytic tools may change in the process of transmission and thereby engender ever new hybridizations. This only makes sense given that theories are always answers to specific questions and needs, and those will inevitably vary depending on who is asking the questions. It is hardly anything for us to lament. On the contrary, it underscores the dynamic and vital qualities of a discipline that is necessarily – and thankfully – always evolving and reinventing itself.

References

- Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.
- Barker, Andrew. 1984. *Greek Musical Writings*. Vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bloechl, Olivia. 2016. "Post-Colonialism." In *Oxford Bibliographies Online – Music*. <http://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0161> (16 Oct 2018)
- Busse-Berger, Anna Maria. 2013. "Spreading the Gospel of Singbewegung: An Ethnomusicologist Missionary in Tanganyika of the 1930s." *Journal of the American Musicological Society* 66/2: 475–522. <http://doi.org/10.1525/jams.2013.66.2.475> (16 Oct 2018)
- Celestini, Federico / Helga Mitterbauer, eds. 2011. *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Second edition. Tübingen: Stauffenburg.
- Christensen, Thomas. 1992. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas. 2019. *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Espagne, Michel / Michael Werner. 1985. "Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert: Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S." *Francia* 13, 502–510.
- Fink, Gottfried Wilhelm. 1831. *Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben*. Essen: Bädeke.

- Helmholtz, Hermann von. 1863. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg.
- Kokorz, Gregor / Helga Mitterbauer, eds. 2004. „Übergänge und Verflechtungen: Kulturelle Transfers in Europa“. Frankfurt a. M.: Lang.
- Martin, Nathan. 2009. „Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason.“ PhD diss., Montreal, McGill University.
- Perlman, Marc. 2004. *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Petersen, Birger, ed. 2016. *Rezeption und Kulturtransfer: Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*. Mainz: Are edition.
- Rameau, Jean-Philippe. 1760. *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique [...] avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore*. Paris: Imprimerie Royale.
- Rothstein, William. 1986. „The Americanization of Heinrich Schenker.“ *In Theory Only* 9/1: 5–17.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Schmale, Wolfgang. 2012. „Kulturtransfer.“ In *Europäische Geschichte Online* (EGO), edited by Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012. <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de> (16 Oct 2018)
- Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* Munich: Henle.
- Shiloah, Amnon. 2003. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X*. Munich: Henle.
- Young, Robert. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Christensen, Thomas (2018): Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. ZGMTH 15/2, 15–21.
<https://doi.org/10.31751/990>

© 2018 Thomas Christensen (tchrste@uchicago.edu)

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: 28/06/2018
 angenommen / accepted: 16/10/2018
 veröffentlicht / first published: 18/12/2018
 zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Sonatentheorien des Ostens

Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945¹

Wendelin Bitzan

Der Aufsatz untersucht, inwieweit im musiktheoretischen Schrifttum russischer und sowjetischer Autor*innen des 19. und 20. Jahrhunderts eine Orientierung am westeuropäischen Kanon musikalischer Formen stattfindet und in welchem Umfang dieser durch russische Übersetzungen von Lehrbüchern aus dem Westen reflektiert wird – insbesondere bezogen auf das akademische Paradigma der Sonatenform. Durch eine Gegenüberstellung des in den diskutierten Schriften gebrauchten Vokabulars werden außerdem Rückschlüsse auf den Transfer analytischer und satztechnischer Terminologie im Lichte verschiedener ästhetischer Ideen der Sonatenform ermöglicht. Die Studie konzentriert sich auf den Zeitraum ab der Gründung der beiden Konservatorien in Sankt Petersburg und Moskau bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs.

This article examines the extent to which the orientation toward Western European theories of musical form – in particular, the academic paradigm of sonata form – is reflected in the writings of Russian and Soviet scholars of the nineteenth and twentieth centuries as well as in Russian translations of German and English treatises. By comparing how sonata terminology is used in the discussed writings, conclusions are developed concerning the transfer of analytical and compositional vocabulary from Western to Eastern Europe in the light of aesthetic theories associated with sonata form. The study covers a period from the foundation of the Saint Petersburg and Moscow Conservatories to the end of World War II.

Schlagworte/Keywords: Eastern Europe; Formenlehre; musical form; Osteuropa; Russian music; Russian music theory; russische Musik; russische Musiktheorie; Sonata theory; Sonatentheorie

I. EINLEITUNG

Das russische Musikleben wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert einerseits durch dilettierende Aristokrat*innen und andererseits durch den Import mitteleuropäischer Musiker*innen und Repertoires geprägt. In den 1860er Jahren wurde die Musikausbildung in Russland durch die Gründung von Konservatorien nach französischem und deutschem Vorbild institutionalisiert und damit die Basis für eine professionelle Beschäftigung mit Komposition und Musiktheorie gelegt. Als erste Direktoren der Häuser in Sankt Petersburg (gegründet 1862) und Moskau (1866) wirkten Anton Rubinštejn (1829–1894) und sein jüngerer Bruder Nikolaj (1835–1881). Das Lehrpersonal der Konservatorien rekrutierte sich zunächst zu einem erheblichen Teil aus deutsch-, französisch- und böhmischstämmigen Musiker*innen, bis die erste Schülergeneration selbst die Lehrtätigkeit aufnahm – darunter Pëtr Čajkovskij, einer der ersten Sankt Petersburger Absolventen und schon seit 1866 Dozent am Moskauer Konservatorium, das seit 1940 nach ihm benannt

1 Dieser Artikel verdankt Christoph Flamm, dem ich sehr herzlich für seine Unterstützung danke, entscheidende Anregungen und Impulse. Ebenso danke ich Elena Chernova für ihre maßgebliche Hilfe bei der Recherche sowie für ihr Gegenlesen und die Unterstützung bei der Übersetzung fachsprachlicher russischer Termini.

ist, sowie Nikolaj Rimskij-Korsakov, Namenspatron der Sankt Petersburger Institution seit 1944, der ab 1871 in Sankt Petersburg lehrte. Während der Frühzeit der russischen Konservatoriumsausbildung bestand in der Person von Nikolaj Zarembo (1821–1879), dem zweiten Sankt Petersburger Direktor (Amtsperiode: 1867–1872), eine enge Bindung an die deutschsprachige Musiktheorie dieser Zeit: Zarembo hatte bei Adolf Bernhard Marx in Berlin studiert und orientierte sich in seiner Lehrtätigkeit eng an den theoretischen Schriften Marx' und Heinrich Bellermanns.² Auch für das Curriculum des Moskauer Konservatoriums bildeten westliche Autoren und Lehrpersönlichkeiten einen wichtigen Bezugspunkt; die dortige Lehrtätigkeit von Nikolaj Rubinštejn, Anton Arenskij (1861–1906) und Sergej Taneev (1856–1915) kann in ihren Grundzügen als Weitervermittlung traditioneller Formen der mitteleuropäischen Kunstmusik innerhalb Russlands betrachtet werden.

Die Gattungsgeschichte der Sonate in Russland ist die eines Importprodukts und seiner schrittweisen Aneignung und Individualisierung. Erste kammermusikalische Werke in Sonatenform stammten von Michail Glinka, etwa das *Trio pathétique* (ca. 1827) und das Fragment einer Bratschensonate (ca. 1825); Nikolaj Afanas'ev (1820–1898) schrieb ein zu seiner Entstehungszeit viel rezipiertes Streichquartett mit dem Titel *Die Wolga* (*Volga*, um 1860). Auf dem Gebiet der Klaviersonate kann, wenn man die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entstandenen Beiträge von Dmitrij Bortnjanskij, Lev Gurilëv, Aleksandr Aljab'ev und Iosif Geništa außer Acht lässt, Anton Rubinštejn, der einen großen Teil seiner Ausbildung in Deutschland erhalten hatte, als der erste wesentliche Exponent der Gattung in Russland angesehen werden;³ seine vier großformatigen Klaviersonaten (1848–1877) sind durch eine verhältnismäßig konventionelle Harmonik und Formsprache geprägt. Mit den in der Folge entstandenen Klaviersonaten, etwa denjenigen von Milij Balakirev (Entwurf von 1856, ausgearbeitet 1900 als op. 5), Čajkovskij (op. 37, 1878) und Aleksandr Glazunov (op. 74 und 75, 1901) blieb die »importierte« Gattung Sonate an mitteleuropäischen Modellen orientiert, ohne eine tragende Position in den Œuvres der genannten Komponisten einzunehmen.⁴ Die Sankt Petersburger Gruppierung des »Mächtigen Häufleins« (*mogučaja kučka*) befasste sich, bedingt durch eine oppositionelle Haltung zur akademischen Musikausbildung und den Wunsch nach nationaler Verankerung, schwerpunktmäßig mit Vokalmusik und Opern; eine Auseinandersetzung mit der Sonatenform fand im späten 19. Jahrhundert – stimuliert eher durch das Studium von Partituren als durch Lehrbücher – am ehesten im Bereich der Sinfonik statt (so bei Balaki-

- 2 Zarembas Verdienst scheint es gewesen zu sein, als erster russischsprachiger Lehrer einen systematischen Musiktheorieunterricht erteilt zu haben. Laut dem Musikkritiker German Laroš [Hermann Laroche] war Zarembo »ein überzeugter Schüler von Marx« (zit. nach Kjuregjan 2013, 187; vgl. auch Carpenter 1988, 183 und 194f.). Weitere Äußerungen Laroš' über Zarembo finden sich bei Lomtev: »die gesamte Anlage seines Denkens und Fühlens [war] von deutschen Zügen durchdrungen« (2002, 107).
- 3 Näheres zu den Einflüssen Rubinštejns, insbesondere durch den Musiktheorieunterricht bei Siegfried Wilhelm Dehn in Berlin, bei Kämper (1987, 193f.) und Mauser (2004, 79f.). Merkwürdigerweise fehlt Rubinštejn in der recht ausführlichen Darstellung russischer Sonatenkompositionen bei Protopopov (2010, 7–92).
- 4 Einige russische Komponisten haben sich zumindest zu Beginn ihrer Laufbahn, förmlich als »Gesellenstück« (Kämper 1987, 208), mit dem traditionellen viersätzigen Sonatenzyklus auseinandergesetzt – so etwa Čajkovskij mit der cis-Moll-Klaviersonate op. post. 80 (1865), einer Arbeit aus seiner Konservatoriumszeit, aber auch noch Nikolaj Metner (f-Moll-Sonate op. 5, vollendet 1903) und Igor' Stravinskij mit einem im Rahmen seiner Privatausbildung bei Rimskij-Korsakov entstandenen Gattungserstling (fis-Moll-Sonate, 1904).

rev, Aleksandr Borodin und Rimskij-Korsakov), weniger in der Kammermusik (Borodins Streichquartette) und kaum in Gestalt von Klaviersonaten.

Dies änderte sich kurz vor der Jahrhundertwende mit den ersten Sonaten Aleksandr Skrjabin, die das traditionelle mehrsätzliche Formschema durch individuelle Lösungen erweiterten (Nr. 1 op. 6 [1893]: Trauermarsch-Finale; Nr. 2 op. 19 [1897]: atonikales Endigen des ersten von zwei Sätzen), bevor sich ab der fünften Sonate op. 53 (1907) einsätzliche Strukturen durchsetzten. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schienen weitere originelle Konzepte auf, speziell bei einer Gruppe von Moskauer Komponisten, die neue Aspekte und Dimensionen der Gattung zu erproben suchten. Innovative Formideen zeigten sich exemplarisch in zwei Tendenzen: in der Einbeziehung von Fugen als einleitendem Satz (Balakirev, Nikolaj Mjaskovskij, Aleksej Stančinskij) sowie in bemerkenswerten, zum Teil pionierhaften Entwicklungen auf dem Gebiet der einsätzigen Klaviersonate, die im literarisch-philosophischen Umfeld des Symbolismus bzw. des russischen ›Silbernen Zeitalters‹ zu betrachten sind. Die Einsätzlichkeit war insbesondere charakteristisch für Nikolaj Metner (op. 11, op. 22, op. 25/2, op. 30, op. 53/2), Mjaskovskij (op. 13, op. 19), Anatolij Aleksandrov (op. 4, op. 12, op. 18) und zum Teil auch für Sergej Prokof'ev (op. 1, op. 28), deren Sonatenschaffen eine zentrale Stellung innerhalb ihrer jeweiligen Œuvres einnimmt. Auch Nachwirkungen der Liszt'schen ›two-dimensional sonata form‹ sind zu beobachten, etwa in Sergej Ljapunovs op. 27 (1908). Dennoch blieb die drei- oder viersätzliche Anlage für Komponisten wie Sergej Rachmaninov, Feliks Blumenfeld und Aleksandr Grečaninov stets verbindlich, und auch Prokof'ev, Mjaskovskij und Aleksandrov kehrten mit ihren Klaviersonaten der 1930er und 40er Jahre zur Mehrsätzlichkeit zurück, die als etabliertes Paradigma der Instrumentalmusik eher mit der Linie der stalinistischen Kulturpolitik kompatibel war.

II. FORMENLEHRE ALS UNTERRICHTSFACH UND GEGENSTAND VON LEHRBÜCHERN

Nachdem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mehrsätzliche Sonatenwerke in der russischen Klavier- und Kammermusik Einzug gehalten hatten, reagierte die Theoriebildung im Bereich der Formenlehre erst deutlich später auf die bereits etablierte Gattung. Ein Bedarf nach Lehrbüchern existierte überhaupt erst seit der Gründung der beiden Konservatorien, wobei sich die Schriften russischer Theoretiker im 19. Jahrhundert vorrangig auf Harmonielehre und Instrumentationslehre konzentrierten. Die ersten selbstständigen in Russland entstandenen Lehrbücher waren Čajkovskijs *Rukovodstvo k praktičeskomy izučeniju garmonii* (Anleitung zum praktischen Studium der Harmonielehre, 1872) und Rimskij-Korsakovs *Praktičeskij učebnik garmonii* (Praktisches Lehrbuch der Harmonielehre, 1886). Demgegenüber kamen explizite Lehrbücher zur musikalischen Form erst kurz vor der Jahrhundertwende auf – dies korrespondierte mit einer allgemeinen Tendenz in der Theoriegeschichte, die Unterweisung in der musikalischen Form nicht in selbstständigen Traktaten, sondern als Bestandteil von Kompositionslehren abzuhandeln. Formenlehre wurde also zunächst mit einem handwerklichen Schwerpunkt vermittelt; mit anderen Worten: Die theoretische Auseinandersetzung mit traditionellen Gattungen entsprang stets dem Ansinnen, selbst in diesen zu komponieren. Erste deutschsprachige Schriften, die bereits in ihrem Titel die ›Form‹ thematisierten, waren die *Grundzüge der musikalischen Formen*

(1852) von Ernst Friedrich Richter⁵ sowie die (auch ins Russische übersetzte) *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben* (1878) des Berliner Musiktheoretikers Ludwig Bussler (1838–1900).⁶ Nach diesen pragmatisch angelegten Lehrbüchern beanspruchte erst Hugo Leichtentritt *Musikalische Formenlehre* (1. Auflage 1911) eine stärker historisch-analytische Ausrichtung.⁷

Die Geschichte der Formenlehre als Gegenstand der akademischen Lehre in Moskau verdient eine kurze Überblicksdarstellung.⁸ Der deutschstämmige Nikolaj Gubert [Hubert] (1840–1888), der in Sankt Petersburg bei Zaremba und Anton Rubinštejn studiert hatte, leitete am Moskauer Konservatorium die Klasse ›Form und Fuge‹ und wurde 1881 als Nachfolger Nikolaj Rubinštejns zum Direktor gewählt. Nach Guberts Tod blieb dieses Fach für mehrere Jahre vakant. Sergej Taneev, der Guberts Klasse von 1872 bis 1874 besucht hatte, übernahm das Fach von 1897 bis zu seinem Rückzug vom Konservatorium 1905 und bezog, nachdem er Marx' Formtheorien über Zaremba und Gubert quasi aus dritter Hand empfangen hatte, in seine Lehre auch Ansätze Hugo Riemanns und Busslers ein. Gemeinsam mit Nikolaj Kaškin übersetzte Taneev 1884 die Formenlehre Busslers, nachdem bereits ein Jahr zuvor eine Übersetzung von Ju. A. Puchal'skaja erschienen war;⁹ bis dahin war als einziges Lehrwerk, in dem musikalische Formen erörtert wurden, die auf Russisch verfasste Kompositionslehre des am Kaiserlichen Theater Sankt Petersburg beschäftigten Böhmen Josef Hunke [Gunke] (1802–1883), *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* (Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik, 1863) verfügbar gewesen.¹⁰ Taneev selbst verfasste keine Schrift zur Formenlehre, obwohl er dies beabsichtigt hatte;¹¹ die Unterrichtsmaterialien aus seinen Formenlehre-Kursen sind allerdings von Fëdor Arzamanov gesammelt und 1963 publiziert worden.

Zeitgleich wurden in Russland weitere westeuropäische Theoretiker rezipiert, die den russischen Formenlehre-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussten – neben Bussler war dies vor allem Hugo Riemann, von dessen ›Katechismen‹ und Traktaten etliche ins Russische übertragen wurden,¹² nicht aber diejenigen Werke, die sich mit

5 Richter 1852.

6 Bussler 1878.

7 Leichtentritt 1911. Leichtentritt wurde durch seine Lehrtätigkeit am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zur Abfassung seiner *Formenlehre* veranlasst und stützte sich dabei auf die Erkenntnisse Busslers, seines älteren Kollegen am Stern'schen Konservatorium, dessen Schriften er intensiv rezipierte und zum Teil revidierte – darunter auch Busslers *Musikalische Formenlehre*, deren erweiterte Neuauflage Leichtentritt 1909, also unmittelbar vor seinem eigenen Lehrbuch, herausgab.

8 Die Wiedergabe der Traditionslinien und Lehrer-Schüler-Verhältnisse im Lehrkörper des Moskauer Konservatoriums folgt im Wesentlichen der Darstellung von Kjuregjan (2013, 187f.).

9 Carpenter (1983a, 68) bezeichnet Kaškins und Taneevs Übersetzung, die einige Musikbeispiele russischer Komponisten einfügt, als die bessere.

10 Ebd., 12. Eine umfassende Kompositionslehre wie diejenige Hunkes scheint in Russland für mehr als 20 Jahre ohne ernstzunehmende Konkurrenz gewesen zu sein, was ihr Nachdruck von 1887 suggeriert.

11 »Had Taneev written his proposed book on form, he might be known today not only as a master of polyphony but also as a master of form. [...] Taneev emphasized particularly the sonata form, which, in his view, embodied all the elements contributing to the artistic unity of a successful musical composition – thematic transformation and development, a reliance on tonality and a tonal scheme, and a logical structure. The sonata form provided an important compositional model, Taneev felt, primarily because of the delicate interrelation between thematic content and tonality inherent to the form.« (Carpenter 1983b, 265)

12 Vgl. Borjarkina 2017, 46f.

musikalischer Form beschäftigen: *Katechismus der Kompositionslehre* (1889; ab zweiter Auflage von 1897: *Grundriss*) und *Große Kompositionslehre* (1902). Einflussreich waren außerdem die Veröffentlichungen des Engländers Ebenezer Prout (1835–1909): *Musical Forms* (1893; russ. Übersetzung 1896) bzw. *Applied Forms* (1895; russ. Übersetzung wahrscheinlich 1910).¹³ Etwa zeitgleich, aber noch ohne von Prout beeinflusst worden sein zu können, erschien die erste selbstständige russischsprachige Veröffentlichung auf dem Gebiet der Formenlehre: die kompakte Darstellung *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* (Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik, 1894) des Komponisten Anton Arenskij, der zwei Jahre zuvor auch eine Harmonielehre veröffentlicht hatte. Ein ähnlich überblicksartiges Buch *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Kontrapunktlehre und der Lehre von den musikalischen Formen, 1915) publizierte später der Musikwissenschaftler Viktor Beljaev (1888–1968).

Nach der russischen Revolution umfasste das Unterrichtsangebot des Moskauer Konservatoriums in den 1920er Jahren sowohl traditionelle Formenlehre-Kurse, erteilt von Georgij Katuar [Catoire] (1861–1926) und Leonid Polovinkin, als auch metrotektionische Analyse bei Georgij Konjus [Conus] (1862–1933) und Valentin Ferman sowie *lad*-Rhythmik bei Nadežda Brjusova, einer Schülerin Boleslav Javorskijs.¹⁴ Vor allem Katuar, der in den 1880er Jahren bei Otto Tiersch und Karl Klindworth in Berlin studiert hatte, kam eine zentrale Position in der Musiktheorie der frühen Sowjetunion zu.¹⁵ Nach der Veröffentlichung seiner einflussreichen Harmonielehre *Teoretičeskij kurs garmonii* (Theoretischer Lehrgang der Harmonielehre, 1924), der die Etablierung der Riemann'schen Funktionstheorie in Russland zugeschrieben wird, konnte er sein geplantes Form-Lehrbuch nicht mehr vollenden. Es wurde nach seinem Tod als zweibändiges Werk *Muzykal'naja forma* (Musikalische Form) von seinen Schülern Dmitrij Kabalevskij, Lev Mazel' und Polovinkin herausgegeben (1936/37) und kann als erste umfassende Darstellung musikalischer Formen und Gattungen des 18. und 19. Jahrhunderts durch einen russischen Autor gelten, nachdem die vorangegangenen Lehrwerke sich zumeist auf die exemplarische Behandlung der wichtigsten Formen und kontrapunktischen Satztechniken beschränkt hatten.

Im Jahr 1947 erschien Igor' Sposobins (1900–1954) gleichnamiges Lehrbuch *Muzykal'naja forma*, das weite Verbreitung fand und die nachfolgenden Generationen von Theoretiker*innen prägte; es wurde auch in die kommunistischen Nachbarländer exportiert, erlebte zahlreiche Neuauflagen und wird bis heute verwendet. Ebenfalls in den 1940er Jahren etablierte sich ein ›ganzheitliches‹ Analysekonzept, geprägt durch die am Moskauer Konservatorium wirkenden Theoretiker Mazel' und Viktor Cukkerman;¹⁶ man

13 Prout 1893; Prout 1895.

14 Angaben nach Kjuregjan (2013, 189). Die monistische *lad*-Theorie Javorskijs (*lad* entspricht im Wesentlichen dem Terminus ›Modus‹) stellt einen Versuch dar, »sämtliche musikalischen Gesetzmäßigkeiten aus nur einem einzigen Prinzip abzuleiten, dem [tritonusbasierten] ›symmetrischen System‹« (Wehrmeyer 1991, 97).

15 »Catoire made such fundamental contributions to Soviet music theory that a student of his [Sergej Evseev] later commented, ›Practically no new book on questions of music theory manages without mention of and reference to works of Catoire‹« (Carpenter 1983b, 274).

16 Beide sind auch mit eigenen Publikationen zur musikalischen Form hervorgetreten: Mazel' ist Verfasser des Buches *Stroenie muzykal'nych proizvedenij* (Der Aufbau musikalischer Werke, 1960), Cukkerman ist Autor von *Muzykal'nye žanry i osnovy muzykal'nych form* (Musikalische Gattungen und Grundlagen der musikalischen Formen, 1964) sowie *Analiz muzykal'nych proizvedenij* (Werkanalyse, 1983).

verabschiedete sich zunehmend von dem Terminus ›Formenlehre‹ (*muzykal'naja forma*) und verstand diese künftig als Teildisziplin des Fachs ›Werkanalyse‹ (*analiz muzykal'nych proizvedenij*). In den 1970er Jahren wurde auf dem Gebiet der Formenlehre eine Zusammenführung der Ansätze der Moskauer Professoren vollzogen; insbesondere blieben Cukkermans und Viktor Bobrovskijs Perspektiven einflussreich. Der Unterricht am Moskauer Konservatorium wurde vor allem geprägt durch Vladimir Protopopov (1908–2004), der vermehrt auch die Musik sowjetischer Komponist*innen in die Lehre einbezog. In jüngerer Zeit hat eine Historisierung der Formenlehre stattgefunden, verbunden mit einem stärkeren Fokus auf die praktische Anwendbarkeit und einer Öffnung gegenüber westlicher Theoriebildung, und insbesondere motiviert durch die Schriften und die Lehrtätigkeit Jurij Cholopovs (1932–2003). Auf Betreiben Cholopovs wurde auch die ursprüngliche Bezeichnung der wissenschaftlich-pädagogischen Disziplin Formenlehre, *muzykal'naja forma*, wieder eingeführt.

III. DIE GATTUNG SONATE IM RUSSISCHEN THEORETISCHEN DISKURS BIS 1945

Allgemeines zur Terminologie

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Sonatensatzform bzw. Sonatenhauptsatzform im deutschsprachigen Schrifttum als ›Sonatenform‹ (Adolf Bernhard Marx) oder ›erstes Allegro‹ (Johann Christian Lobe) bezeichnet.¹⁷ Seit Heinrich Birnbach 1827 wurde sie meist als dreiteilig aufgefasst, wobei die Unterteilungen im 19. Jahrhundert meist noch keine spezifischen Namen aufwiesen, sondern als ›erster Theil‹, ›zweiter Theil‹ und ›dritter Theil‹ bezeichnet wurden. Während der Begriff ›Exposition‹ bereits 1814 bei Anton Reicha Verwendung fand¹⁸ und auch ›Durchführung‹ und ›Reprise‹ eine eigene terminologische Geschichte besitzen,¹⁹ erschien die Trias der Begriffe ›Exposition‹, ›Durchführung‹ und ›Reprise‹ in Kombination erst in Alfred Richters *Die Lehre von der Form in der Musik* (1904) und war in Leichtentritts *Musikalischer Formenlehre* (1911) voll etabliert.²⁰ Etwas eher, nämlich in Prouts *Applied Forms* (1895), wurden die englischsprachigen, nicht ganz sinngleichen Entsprechungen ›exposition‹, ›development‹ (als aus der französischen Musiktheorie entlehnter Begriff) und ›recapitulation‹ in fester Verbindung gebraucht.²¹ Die Themengruppen innerhalb des ersten und dritten ›Theils‹ wurden in deutschen Traktaten des mittleren und späten 19. Jahrhunderts sehr unterschiedlich benannt. Die folgende Auswahl gibt die Terminologie der bereits genannten Theoretiker wieder: Bei Carl Czerny stehen »Grundidee« (angelehnt an Reichas ›idée mère‹), »Mittelsatz« bzw. »Mittelgesang« sowie »Schluß des ersten Theils«;²² bei Marx: »Hauptsatz« bzw.

17 Hugo Riemann bezeichnet sie noch in seinem *Katechismus der Kompositionslehre* (1889, Bd. 2, 128) als ›die vierte Form‹, ohne einen spezifischen Terminus zu verwenden.

18 In Reichas *Traité de la mélodie* (1814); vgl. Schmalzriedt 1979a, 1.

19 Vgl. Schmalzriedt 1979b, 1–3 und Schmalzriedt 1981, 1. Einzelne Schriften verwenden leicht abweichende Begriffe, so etwa ›Repetition‹ (Lobe 1850, 351) oder ›Durchführungsperioden‹ (Richter 1852, 32).

20 Richter 1904; Leichtentritt 1911.

21 Prout selbst bekennt im Vorwort der *Applied Forms* (1895, iv), die Sonatensatzform erst vor kurzer Zeit als tripartites Formkonzept akzeptiert zu haben, nachdem er sie lange Zeit als zweiteilig aufgefasst und gelehrt habe.

22 Czerny 1832, 317–318; Reicha 1824, 1159–1161.

»Hauptpartie«, »Seitensatz« bzw. »Seitenpartie« und »Schlußsatz«;²³ bei Lobe: »Thema-gruppe«, »Gesanggruppe« und »Schlußgruppe«;²⁴ und bei Ernst Friedrich Richter: »erster Hauptgedanke«, »zweiter Hauptgedanke« und »Schlußsatz«.²⁵

Im russischen Sprachgebrauch heißen die Formteile des Sonatensatzes *ekspozicija*, *razrabotka* (wörtl. ›Ausarbeitung‹, ›Verarbeitung‹) und *repriza*; in dieser Konstellation erschienen sie erstmals 1894 bei Arenskij, der den Begriff ›Exposition‹ möglicherweise aus Riemanns Schriften entlehnt hatte.²⁶ Damit waren die im 20. Jahrhundert allgemein üblichen Termini der Sonatenanalyse in Russland bereits verhältnismäßig früh, nämlich zehn Jahre vor der deutschen Begriffs-Trias, etabliert. Die Teile der Exposition bzw. Reprise heißen einheitlich (und bereits in den Übersetzungen von Busslers Formenlehre 1883/84) *glavnaja partija* (Hauptsatz), *pobočnaja partija* (Seitensatz, wörtl. ›Nebensatz‹) und *zaključitel'naja partija* (Schlussgruppe); der Terminus *partija* wurde vermutlich von Marx' ›Hauptpartie‹ und ›Seitenpartie‹ übernommen.

Russische Lehrwerke zur Sonatentheorie: Ein Überblick

Der chronologisch erste Traktat zur musikalischen Form in russischer Sprache, Josef Hunkes *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* (Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik, 1863), liegt als dreiteiliges Lehrbuch vor, das in eine Melodielehre, eine Kontrapunktlehre und eine nach Gattungen angeordnete knappe Formenlehre untergliedert ist; Letztere versteht sich als Kompositionslehre mit einem kompendienhaft-analytischen Anspruch. Kurz vor Schluss des dritten Buchs findet sich das Kapitel »Genaue Erklärung der Sonatenformen« (*Podrobnoe ob''jasnenie form sonaty*):²⁷ Hier wird eine Untergliederung des ersten Teils des Sonatensatzes (*pervaja čast' sonaty* bzw. *pervoe koleno*, wörtl. ›erstes Glied‹ bzw. ›erster Bogen‹) in ein *glavnyj motiv ili tema* (erstes Motiv oder Thema) oder ›Thesis‹, auch als *načal'naja* bzw. *tematičeskaja gruppa* (Anfangsgruppe, Themengruppe) bezeichnet, und eine *protivupoložnaja* bzw. *melodičeskaja gruppa* (entgegengesetzte bzw. melodische Gruppe) oder ›Antithesis‹ vorgenommen – gefolgt von einer *okončatel'naja gruppa* (schließende Gruppe). Anschließend folgt das *vtoroe koleno* (wörtl. ›zweites Glied‹ bzw. ›zweiter Bogen‹), das den als *srednjaja gruppa* (Mittelgruppe) oder ›Synthesis‹ bezeichneten zweiten Teil sowie das *povtorenie* (Reprise) der beiden Gruppen einschließt. Hunke folgt also noch einer zweiteiligen Auffassung des Sonatensatzes, übernimmt aber eine (vermutlich an Marx geschulte) dualistische Auffassung von Haupt- und Seitenthema, die sich in der Verwendung der dialektischen Formeln These, Antithese und Synthese spiegelt. Es folgen etliche Notenbeispiele aus Klavier- und Violinsonaten von Mozart sowie aus kammermusikalischen Werken von Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy.

Bei Ludwig Busslers *Musikalischer Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben* (1878; russ. 1883/84 unter dem Titel *Učebnik muzykal'nych form v tridcati zadačach*, also ›Lehrbuch der musikalischen Formen‹) handelt es sich, anders als der Titel suggeriert, durchaus noch um eine Kompositionslehre in der Nachfolge von Marx und Lobe. Es werden Sonatenformen unterschiedlicher Dimensionen in hierarchisierter Anordnung erörtert: Nach der Sona-

23 Marx 1845, 201–208.

24 Lobe 1850, 314.

25 Richter 1852, 27.

26 Vgl. Schmalzriedt 1979a, 6f.

27 Gunke 1863, 131–132.

tine folgen die Sonate und die ›große Sonate‹.²⁸ Bussler erläutert die Sonatinenform an einem Beispiel von Friedrich Kuhlau und lässt anschließend eine ausführliche Behandlung der Sonatenform folgen,²⁹ die als Ableitung bzw. Erweiterung der Teile der Sonatinenform dargestellt wird – eine Vorgehensweise, die bereits in der Methodik von Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* angelegt ist.³⁰ Der Sonatensatz zerfällt bei Bussler in drei ›Theile‹; deren erster (in der Übersetzung von Puchal'skaja: *pervaja čast' sonatnoj formy*) besteht aus einem ›Hauptsatz‹ (*glavnaja partija*), einem modulierenden ›Vermittelungssatz‹ (*svjazujuščaja partija*), einem ›zweiten Thema‹ (*vtoraja tema*) oder ›Seitensatz‹ (*pobočnaja partija*) sowie einem ›Schlusssatz‹ (*zaključitel'naja partija*), der ggf. um einen ›Anhang‹ (*pribavlenie*) und eine ›Überleitung‹ (*perechod*) erweitert werden kann. Nachdem der Bau jeder Themengruppe an Beispielen aus Klaviersonaten, Violinsonaten oder Sinfonien von Mozart und Beethoven erläutert worden ist, formuliert der Autor knappe Aufgabenstellungen zur Komposition bzw. Weiterentwicklung der jeweiligen Partien. Dieser didaktische Akzent prägt den Lehrbuchcharakter von Busslers *Formenlehre* und weist methodisch über die Anlage von Marx' Kompositionslehre hinaus. Im Anschluss an den ›ersten Theil‹ des Sonatensatzes wird zunächst der ›dritte Theil‹ mit den entsprechenden Modifikationen behandelt. Schließlich folgt der ›Durchführungssatz‹ (*provedenie*, wörtl. ›Durchführung‹) – gefolgt von einigen Anmerkungen zu individuellen Freiheiten im ›Ganzen der Sonatenform‹ (*sonatnaja forma v celom*), wie sie in manchen Modellkompositionen erkannt werden. Hierzu zählen etwa ein veränderter Modulationsweg in manchen ersten Sätzen Beethovens, die veränderte Reihenfolge der Formteile innerhalb der Reprise sowie das Voranstellen einer langsamen Einleitung (*vstuplenie*) oder das Anfügen eines ›Schlussanhangs‹ (*zaključitel'noe pribavlenie*), den Bussler noch nicht als ›Coda‹ bezeichnet. In einigen weiterführenden Bemerkungen zur ›thematischen Arbeit‹ (*tematičeskaja razrabotka*) erscheint auch ein Beispiel aus Liszts h-Moll-Sonate.

Die erste selbstständige russischsprachige Publikation zur musikalischen Form³¹ ist der zweite Band (*Gomofoničeskie formy* [Homophone Formen], 1894) von Anton Arenskijs *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* (Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik, 1893/94), ein kompaktes Lehrbuch, das nicht mehr den Anspruch vertritt, eine umfassende Kompositionslehre zu sein. Dies schlägt sich einerseits in der Bezeichnung der Textgattung als *rukovodstvo* (wörtl. ›Anleitung‹, ›Handreichung‹) nieder, die mit dem geringen Umfang des Textteils von insgesamt 70 Seiten korrespondiert – andererseits liegt der Schwerpunkt nun auf dem *izučenie*, dem analytischen Studium (wörtl. ›Untersuchung‹, ›Erforschung‹), statt auf dem schöpferischen *sočinenie* (wörtl. ›Verfassen‹, ›Komponieren‹). Der separat erschienene erste Band (*Polifoničeskie sočinenija*, wörtl. ›polyphone Kompositionen‹, 1893) ist eine knappe, an Heinrich Beller-

28 »Durch Ausdehnung der Theile, und in Folge dessen des Ganzen, entsteht aus der Sonatine die Sonate. Das gegenseitige Verhältniss der Theile bleibt dasselbe, sowohl hinsichtlich der Modulation, als auch der Ausdehnung und metrischen Gestaltung im Allgemeinen. Auch die grosse Sonate ist nichts weiter, als eine Sonate von ungewöhnlicher Größe der Dimensionen« (Bussler 1878, 134).

29 Ebd., 134–188.

30 Marx 1845, 202–219 und 220–251.

31 Vgl. Carpenter 1983a, 27f. Die Aussage, dass Arenskijs *Rukovodstvo* bis in die 1930er Jahre das einzige russische Lehrbuch dieser Art gewesen sei (ebd., 28), übergeht das 1915 erschienene Buch *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen) von Viktor Beljaev.

manns *Der Contrapunkt* (1862) angelehnte Kontrapunktlehre;³² die Musikbeispiele stammen vorrangig von Johann Sebastian Bach, einige auch von Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger. Der ein Jahr später veröffentlichte zweite Band ist der Formenlehre in nicht-kontrapunktischen Gattungen gewidmet und bezieht sich ausschließlich auf Beispiele von Beethoven. Die Sonatensatzform (hier, wie auch künftig, meist als *forma sonatnogo allegro* [Sonaten-Allegro-Form] bezeichnet) wird dabei auf zwei Seiten abgehandelt,³³ ohne auf Spezialfälle einzugehen; immerhin wird die Möglichkeit einer Coda (*dopolnenie*) erwähnt. Die drei Teile der Sonatensatzform werden von Arenskij erstmals benannt als *ékspozicija* bzw. *izloženie* (Darlegung), *razrabotka* (Ausarbeitung) sowie *repriza* bzw. *povtorenje* (Wiederholung) – die jeweils erstgenannten Termini werden auch in allen folgenden russischen Lehrwerken verwendet, ebenso wie die Untergliederungen der Exposition und Reprise in *glavnaja*, *pobočnaja* und eventuell *zaključitel'naja partija*.

Während in Ebenezer Prouts *Musical Form* (1893) grundsätzliche Gegebenheiten der Rhythmik, Phrasierung und Themenbildung entwickelt sowie zwei- und dreiteilige Liedformen erörtert werden, befasst sich der Nachfolgeband *Applied Forms* (1895) mit einer Detaildarstellung der größeren Formen. Prout diskutiert zunächst die einsätzig barocke Sonate (»large binary«) als »older sonata form« (in der Übersetzung von Ju. M. Slavinskij: *starinnaja sonatnaja forma*) an einem Beispiel von Domenico Scarlatti, bevor dieser die »modern sonata« (*novejšaja sonata*) als »modified ternary« gegenübergestellt wird. Die Formteile der Letzteren werden bezeichnet als »(I.) the exposition, or the announcing of the first and second subjects; (II.) the development of these subjects [...]; (III.) the recapitulation of the first and second subjects«.³⁴ Auffällig ist im Russischen hier unter (II.) die Vermeidung des Begriffs *razrabotka* zu Gunsten von *razvitie* (Entwicklung), was sinngemäß dem Bedeutungsunterschied etwa zwischen der deutschen »Durchführung« und dem englischen »development« bzw. dem französischen »développement« entspricht. Prout nimmt innerhalb der Exposition noch eine überleitende »bridge-passage« (*svjazujuščaja čast'*) zwischen Hauptsatz (*glavnaja partija* bzw. *pervaja tema*) und Seitensatz (*pobočnaja partija* bzw. *vtoraja tema*) an; innerhalb der ausführlichen Erörterung des Formteils³⁵ werden auch die Möglichkeit einer langsamen Einleitung diskutiert sowie alternative Modulationswege für den Seitensatz aufgezeigt. Das Repertoire an Musikbeispielen ist erstaunlich vielfältig: Neben Klaviersonaten von Beethoven und Quartettsätzen von Haydn findet sich auch Sinfonisches von Mozart, Beethoven und Schumann. Die anschließenden Kapitel zur Durchführung und Reprise³⁶ enthalten vorrangig Beispiele von Haydn und Beethoven, aber auch solche von Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek und Mendelssohn; die anschließenden »modified sonata forms«³⁷ (*vidoizmenenija sonatnye formy*) nehmen Bezug auf verkürzte Sonatensätze ohne Durchführung bzw. Ouvertüren, auf die Konzertsatzform sowie die Sonatinenform, die nicht wie bei Bussler als Ausgangspunkt für die Erörterung der Sonate verwendet, son-

32 Bellermann 1862. Bellermanns *Der Contrapunkt* wurde bereits von Zarembo (neben den Theorien von Marx) adaptiert und in Russland etabliert, bildet also den Ausgangspunkt für die weiteren Schriften russischer Autoren zur Kontrapunktlehre.

33 Arenskij 1894, 74f.

34 Prout 1895, 132. Diese Passage lautet in der Übersetzung (Prout ca. 1910, 126): »I) ékspozicija ili izloženie pervoj i vtoroj temy; II) razvitie étič tem [...]; III) repriza v kotoroj pojavljajut'sja pervaja i vtoraja temy.«

35 Prout 1895, 132–157.

36 Ebd., 158–194.

37 Ebd., 195–211.

dern als Variantenbildung angesehen wird. In Prouts Tonfall und der durchgängigen Verwendung der ersten Person Plural (we) ist der unterweisende Anspruch einer Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts kaum noch spürbar; die Formtypen werden weniger als Paradigmen der eigenen kreativen Tätigkeit, sondern als analytische Objekte begriffen.

Die Publikation *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen, 1915) von Viktor Beljaev hat viele Gemeinsamkeiten mit dem diskutierten Buch von Arenskij, ist aber mit *izloženie* (Darlegung) betitelt, was weniger den Anspruch eines Lehrbuchs als den Charakter einer kompendienhaften Zusammenfassung suggeriert. Eine Quellentabelle (*istočniki*) direkt nach der Titelseite gibt Aufschluss über Beljaevs Anknüpfungspunkte – hier werden unter den russischsprachigen Titeln Arenskijs *Rukovodstvo* ebenso genannt wie Prouts *Muzykal'naja forma* bzw. *Prikladnye formy* (1893; 1895) sowie Taneevs Kontrapunktlehre (1909), unter den fremdsprachigen u. a. Riemanns *Grundriss der Kompositionslehre* (1896, zuerst erschienen 1889 als *Katechismus der Kompositionslehre*) und Stephan Krehls *Musikalische Formenlehre* (1902). Die Struktur des Buchs ähnelt der desjenigen von Arenskij – es ist unterteilt in eine Kontrapunktlehre (*Učenie o kontrapunkte*) mit Beispielen von Fux, Bellermann, Bussler und Taneev sowie eine Formenlehre (*Učenie o muzykal'nych formach*), die fast ohne Notenbeispiele auskommt. Wenn Verweise auf Musik einbezogen werden, dann auf Werke Beethovens. Innerhalb eines nur fünfseitigen Sonaten-Kapitels³⁸ wird auch die ›alte‹, also barocke Sonatenform (*staro-sonatnaja forma*) gegenüber der ›zeitgenössischen‹ dreiteiligen Form (*sovremennaja sonatnaja forma*) behandelt. In einem Formdiagramm zur Sonatensatzform (*Schema sonatnoj formy*, Abb. 1) trifft Beljaev eine Unterscheidung zwischen Formteilen und thematischen Strukturen (*temy glavnoj bzw. pobočnoj partii*) und benennt die Möglichkeit einer Rückleitung (*vozvraščenie*) in der Durchführung. Variantenbildungen, die darüber hinaus erwähnt werden, sind die monothematische Form und Sonatensätze ohne Durchführung.

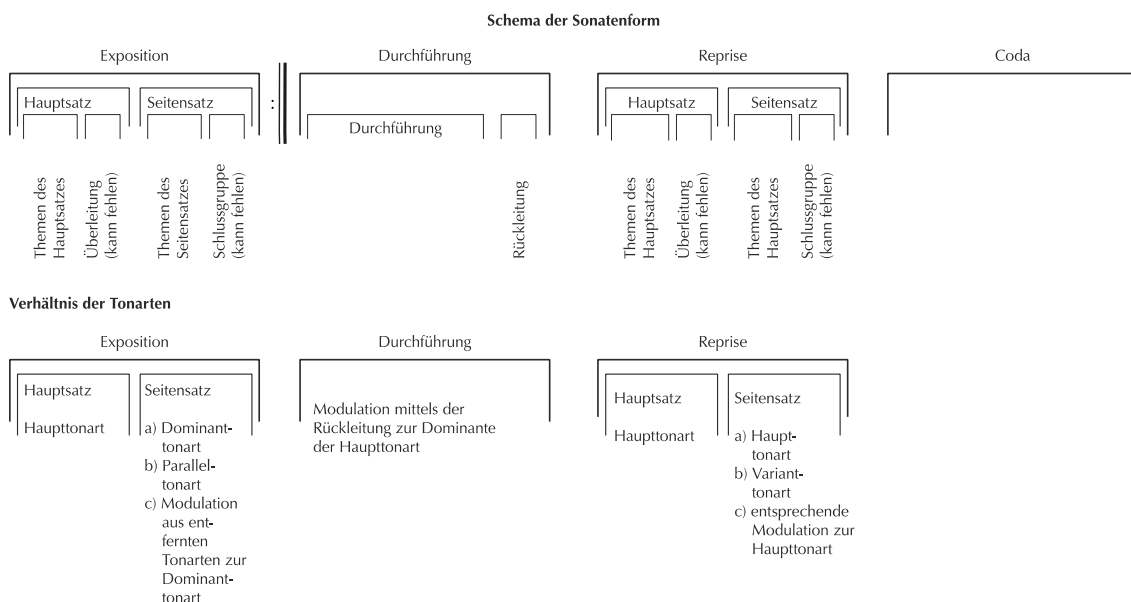


Abbildung 1: Themenstruktur und Modulationsplan des Sonatensatzes bei Beljaev (1915, 46)

³⁸ Beljaev 1915, 43–47.

Die handschriftlichen Notizen Sergej Taneevs, welche die Grundlage seiner Formenlehre und seiner diesbezüglichen Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium in den Jahren 1897–1905 bildeten, sind von Fëdor Arzamanov zusammengestellt, erläutert und in der Publikation *S. I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nych form* (S. I. Taneev. Lehrer eines Formenlehre-Kurses, 1963, zweite Auflage 1984) herausgegeben worden. Als Lehrer hat Taneev eine ganze Generation jüngerer Komponist*innen und Theoretiker*innen geprägt. Dabei ist sein Einfluss offenbar nicht auf sein wohl prominentestes Lehr- und Publikationsgebiet beschränkt, die Unterweisung im Kontrapunkt – die die Lehrwerke *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (Der bewegbare Kontrapunkt im strengen Stil, 1909) und *Učenie o kanone* (Die Lehre vom Kanon, posthum 1929) einschließt –, sondern umfasst darüber hinaus auch eine dezidiert ausgearbeitete Formtheorie. Taneevs einjähriger Formenlehre-Kurs geht in der Darstellung Arzamanovs vom Kleinen zum Großen vor und befasst sich mit dem Motiv, der Periode und den Liedformen, bevor er in die Auseinandersetzung mit der Sonate mündet.³⁹ Die Beispiele und referenzierten Werke stammen fast ausnahmslos aus Klaviersonaten und Streichquartetten Beethovens. Das Kapitel zur Sonatenform, welches etwa die Hälfte der Publikation einnimmt,⁴⁰ enthält ausführliche Überlegungen zur formbildenden Harmonik des Sonatensatzes (*Teorija moduljacionnogo plana*, Theorie des Modulationsplans) samt graphischen Visualisierungen von Modulationsplänen Beethovens. Taneevs Unterricht hat sich offenbar ausführlich den Durchführungstechniken gewidmet; ein Diagramm stellt Dramaturgie und Modulationswege dieses Formteils dar (*Chodoobraznye predloženiya*, sinngemäß etwa ›gangartige Abschnitte‹; Abb. 2).⁴¹

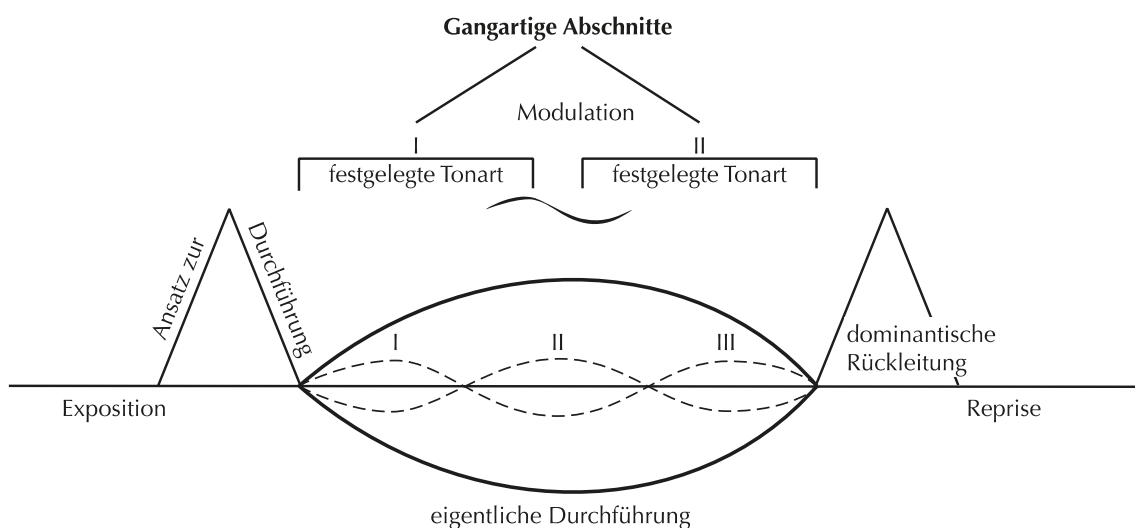


Abbildung 2: Taneevs Durchführungs-Diagramm bei Arzamanov (1984, 49)

39 Die Sonate spielte für den Theoretiker Taneev eine ähnlich entscheidende Rolle wie für den Komponisten Taneev: »Sonatnaja forma dlja Sergeja Ivanoviča Taneeva [...] byla osnovnoj v muzykal'nom tvorčestve« (»Die Sonatenform war elementar für Taneevs musikalisches Schaffen«, Protopopov 2010, 184).

40 Arzamanov 1984, 51–113.

41 Der Begriff *chod* (Gang, Ablauf) wird offenbar in Analogie zum Marx'schen Terminus *Gang* gebraucht. *Predikt* bezeichnet hier die dominante Rückleitung zur Reprise. Vgl. auch Carpenter (1988, 441–443) für weitere Anmerkungen zu Taneevs Modulationsgraphen. Beljaev 1927, ein kurzer Beitrag zum einhundertsten Todesjahr Beethovens, widmet sich den analytischen Gedanken Taneevs zu Modulationsverläufen in einigen Sätzen aus Beethovens Klaviersonaten, wobei dort keine Sonatensätze, sondern vorrangig langsame Sätze und Rondos zur Sprache kommen.

In den Abschnitt ›Fragen der durchgängigen Entwicklung‹ (*Voprosy skvoznogo razvitija*) integriert Taneev auch Gedanken zur Monothematik (*metod monotematizma*) bzw. zur Substanzgemeinschaft innerhalb eines Satzes, welche als kompositorisches Mittel zur Erlangung einer ›großen Geschlossenheit‹ (*bol'saja svjazannost'*) eingesetzt werden kann.⁴² Mit diesen Ausführungen bringt Taneev erstmals im russischen Form-Diskurs eigenständige analytische Elemente in die Sonatentheorie ein.

Georgij Katuars zweibändiger Traktat *Muzykal'naja forma* (Musikalische Form, 1936/37) ist erst posthum erschienen; er entstand in den frühen 1920er Jahren und vertritt einen historisierenden Zugriff in Anknüpfung an Arenskij und Taneev. Als erster russischer Autor, der traditionelle musikalische Formen einer erschöpfenden und detaillierten Darstellung unterzieht, ist die Relevanz Katuars für die analytische Methodik, insbesondere für die Lehre am Moskauer Konservatorium während der folgenden Jahrzehnte, unumstritten.

Ähnlich wie Taneev und Prout, aber deutlich weniger detailreich als der Letztere, entwickelt Katuar seine Formenlehre progressiv von kleinen Elementen zu immer größeren Formzusammenhängen, entfaltet also im ersten Band *Metrika* (1937) zunächst eine Theorie der Metrik und Phrasierung, des Periodenbaus und der Formfunktionen verschiedener Einheiten, bevor im zweiten Band, der eigentlichen *Muzykal'naja forma* (1936), die Sonate und das Rondo auf die Erörterung der einfachen und komplexeren Liedformen folgen,⁴³ aus denen sie nach Katuars Auffassung generiert sind.

Auf etwa 20 Seiten diskutiert der Autor den Sonatensatz sowie dessen drei Formteile anhand von Beispielen aus Mozarts und Beethovens Klaviersonaten, wobei er als Analogon für die Oberquintmodulation vor dem Seitensatz auch ein Mendelssohn'sches *Lied ohne Worte* heranzieht;⁴⁴ Verarbeitungstechniken werden mittels einer Wiedergabe der vollständigen Durchführung des ersten Satzes aus Beethovens D-Dur-Sonate op. 28 illustriert. Die Terminologie entspricht weitgehend derjenigen von Arenskij; die modulierende Überleitung wird als *svjazujuščaja čast'* bezeichnet, steht also als ›Teil‹ hierarchisch unterhalb der ›Partien‹ (*glavnaja*, *pobočnaja* und *zaključitel'naja partija*). Im Abschnitt über die Reprise beschäftigt sich Katuar auch mit einer gespiegelten Abfolge der Themen (*zerkal'naja repriza*) sowie in einer Fußnote mit der nicht-tonikalen Wiederkehr von Seitenthemen.⁴⁵

Angesichts der großen Zahl der während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entstandenen russischen Sonatenkompositionen könnte man erwarten, dass sich die Prominenz dieser Gattung einige Zeit später auch im theoretischen Schrifttum wiederfindet. Sonaten und andere traditionelle Formtypen blieben in der frühen Sowjetunion,

42 Arzamanov 1984, 111. Erster Theoretiker der zyklisch-mehrsätzigen Form war Vincent d'Indy (Kapitel »La sonate cyclique« im *Cours de composition musicale*, Bd. 2, 1909). Taneev und d'Indy vertraten ähnliche ästhetische Positionen und standen 1876-1877 persönlich in Kontakt; ob Taneev aber mit den späteren Schriften des Franzosen vertraut war, ist ungewiss.

43 Diese Kapitel sind von Katuar vor seinem Tod lediglich skizziert und von Mazel', Kabalevskij und Polovinkin ausgearbeitet worden, wobei gemäß Carpenter (1983b, 285 und 366) Lev Mazel' die Vervollständigung des Kapitels zur Sonatenform zugekommen ist. Vgl. ebd., 293, zum Stellenwert der Ideen Katuars in den 1930er Jahren, einer Zeit, in der verlässliche Unterrichtsmaterialien zur Formenlehre offenbar so dringend benötigt wurden, dass die Herausgeber sich auf Katuars Entwürfe stützten, anstatt selbst ein neues Lehrbuch zu verfassen.

44 Katuar 1936/37, Bd. 2, 26–49.

45 Ebd., 48f. Mehr Details zu Katuars Perspektive auf den Zusammenhang zwischen komplexen dreiteiligen Liedformen und der Sonatenform bzw. dem Sonatenrondo finden sich bei Carpenter (1983b, 292).

anders als in Mittel- und Westeuropa, auch im Rahmen der akademischen Lehre weiterhin ein Paradigma des Komponierens – ein Phänomen, das in Klaviersonaten der 1920er Jahre durchaus innovative und experimentelle Konzeptionen zeitigte, ehe im Zusammenhang mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus ab 1932 die meisten sowjetischen Komponist*innen zu Rückgriffen auf traditionellere Ausdrucksformen veranlasst wurden. Gegenüber einer signifikanten Bevorzugung der einsätzigen Sonatenform in der Nachfolge Skrjabin, Metners und Prokof'evs (etwa bei Aleksandr Gol'denveizer, Nikolaj Roslavec, Konstantin und Oleg Ejges, Samuil Fejnberg, Boris Ljatošinskij und Aleksandr Mosolov) wurde diese Konzeption jedoch im Schrifttum, abgesehen von der Diskussion der Barocksonate ›alten Stils‹, kaum erörtert; die Theorie der Sonatenform richtete sich in erster Linie auf den zyklischen Zusammenhang und die Funktion des Sonatensatzes im mehrsätzigen Gefüge, während die mögliche Deckungsgleichheit der beiden formalen Ebenen in der hier betrachteten Zeitspanne so gut wie gar nicht zur Sprache kam – und genauso wenig wurden die ›two-dimensional sonata form‹ und mehrsätzig-zyklische Sonatenformen bei César Franck und Vincent d'Indy musiktheoretisch reflektiert, obwohl deren Nachwirkungen und Weiterentwicklungen in der russischen Klaviermusik, Kammermusik und Sinfonik ebenfalls präsent waren. Gleichwohl spiegelte sich in den Publikationen der 1930er Jahre eine Abkehr von der Behandlung konventioneller Formmodelle als Idealtypen, an denen sich die musiktheoretische Lehre abarbeiten müsse.

Der erste Band von Boris Asaf'evs *Muzykal'naja forma kak process* (Musikalische Form als Prozeß, Bd. 1, 1930) ergründet die Entstehung und die Merkmale verschiedener Formtypen aus einer philosophisch-dialektischen Perspektive;⁴⁶ es handelt sich weniger um eine musiktheoretische als eine musikästhetische Publikation, die keine Lehrbuchfunktion erfüllen kann, da sie den Abstraktionscharakter formaler Modelle verneint.⁴⁷ Obwohl die für das Musikdenken der Sowjetunion außerordentlich einflussreiche Intonationstheorie Asaf'evs erst im zweiten Band dieses Werkes (1947) voll entfaltet wird, sind bereits seine Überlegungen zu den Idealtypen der traditionellen Formenlehre vom dialektischen Prinzip der ›Intonation‹, verstanden als »Sinnggebung von Tonbeziehungen im Klanggeschehen«⁴⁸, durchdrungen. Asaf'ev unterscheidet grundsätzlich zwischen »auf dem Prinzip der Identität und Abwandlung basierende[n] Formen«⁴⁹ (*Formy, bazirujuščiesja na principe toždestva*⁵⁰) wie Variation, Rondo oder Fuge sowie »auf dem Kontrastprinzip basierende[n] Formen«⁵¹ (*Formy, bazirujuščiesja na principe kontrasta*⁵²), als deren höchster Ausdruck dem Autor die Sonatensatzform gilt. Den Formteilen Exposition, Durchführung und Reprise entspricht laut Asaf'ev ein dramaturgischer Prozess, bestehend aus »Impuls – Störung des Gleichgewichts – Wiederherstellung des Gleichgewichts«.⁵³ Asaf'evs musikalischer Horizont reicht vom Virelai und Rondeau der Ars nova bis zu Richard Strauss,

46 Asaf'ev 1930/71.

47 »Es wurde eben gesagt, dass der Prozeß der musikalischen Formbildung ein dialektischer Prozeß ist. Er kann auch nichts anderes sein, denn die Form ist keine Abstraktion.« (Assafjew 1976, 24)

48 Ebd., 219.

49 Ebd., 110–126.

50 Ebd., 104.

51 Ebd., 127–132.

52 Ebd., 119.

53 Ebd., 127. Diese Terminologie zeigt den Einfluss der energetischen Musikauffassung Ernst Kurths, den Asaf'ev intensiv rezipierte; er gab auch die russische Übersetzung von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Moskau: Muzgiz 1931) heraus.

wobei die der Sonatenform gewidmeten Beispiele fast sämtlich dem Kanon der Wiener Klassik entstammen.

Das Büchlein *Kritika tradicionnoj teorii v oblasti muzykal'noj formy* (Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der Formenlehre, 1932) von Georgij Konjus setzt dem traditionellen Verständnis von musikalischer Form und Syntax Konjus' eigene idiosynkratische Theorie der Metrotektonik entgegen, die der Autor im Anschluss an sein Studium bei Arenskij und Taneev schon seit etwa der Jahrhundertwende entwickelt und seit etwa 1919 unterrichtet hatte.⁵⁴ Ein vollständig der metrotektonischen Theorie gewidmetes Lehrbuch hat Konjus nicht verfasst, genauso wenig wie sonstige Verlautbarungen zur Formenlehre; seine Auffassung von musikalischer Form basiert auf einer »objektivierten Messung der musikalisch-formalen Konstruktion als Zeitausdehnung«⁵⁵ – mit anderen Worten: auf einer Zählung und Proportionierung von Taktgruppen. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Herausarbeitung von Symmetrien zwischen Taktgruppen gleicher Länge; hierbei kehrt Konjus sich von Riemanns Auffassung ab, dass jegliche Formbildung auf einer auftaktigen Gruppierung von leichten und schweren Zählzeiten beruhe.⁵⁶ Eine Auseinandersetzung mit traditionellen Formtypen findet in der *Kritika* nur insofern statt, als Konjus die verwendeten Beispiele aus Sonaten und Sinfonien Beethovens als Bestätigung seiner eigenen Theorie deutet. In späteren Publikationen hat Konjus einzelne Sonatensätze Beethovens detaillierteren metrotektonischen Analysen unterzogen, etwa die ersten Sätze der cis-Moll-Sonate op. 27/2 und der e-Moll-Sonate op. 90; hier werden zu Gunsten der zu findenden Symmetrien die Taktzählung und damit die Proportionen der Formteile manipuliert.⁵⁷

Keine nach Gattungen geordnete Formenlehre im eigentlichen Sinne, aber doch eine implizite Hierarchie verschiedener Formtypen, wird vermittelt in Michail Gnesins Kompositionslehre *Načal'nyj kurs praktičeskoj kompozicii* (Elementarlehrgang der praktischen Komposition, 1941). Das Lehrbuch setzt bei einer Melodiebildungslehre und der Harmonisierung kurzer melodischer Verläufe an und unterscheidet in der Folge zwischen »instabilen« bzw. »offenen«⁵⁸ (*neustojčivye* bzw. *razomknutnye postroenija*) und »stabilen« bzw. »geschlossenen« Formtypen⁵⁹ (*ustojčivye* bzw. *somknutnye postroenija*) – eine Differenzierung ähnlich derjenigen, wie sie Erwin Ratz ein Jahrzehnt später mit der Typologie einer »locker gefügten« oder »fester gefügten« Syntax getroffen hat.⁶⁰ Vermehrt werden Musikbeispiele russischer Komponisten (Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij, Glazunov, Skrjabin) einbezogen, was mit der in der Stalin-Ära vollzogenen nationalistischen Kanonbildung, bezogen auf russische Musik des 19. Jahrhunderts, in Verbindung stehen dürfte. Die Sonatensatzform wird als solche nicht behandelt, wenn auch einige Satzanfänge aus Klaviersonaten Mozarts und Beethovens als Beispiele zitiert werden; diese die-

54 Vgl. Carpenter 1983b, 293f.

55 Wehrmeyer 1991, 46. Zur Kritik der metrotektonischen Theorie als Analysemethode vgl. ebd., 58f.

56 Konjus 1932, 10. Konjus zitiert aus Busslers *Formenlehre* einen Passus, in dem die Dreitaktgruppen des Menuetts aus Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550 zu Zweitakt- oder Viertaktgruppen begründet werden; vgl. Konjus 1932, 9, sowie Bussler 1878, 52f.

57 Konjus 1935. Vgl. hierzu die ausführlichere Diskussion von Konjus' Analyse von Beethovens op. 90 bei Carpenter (1983b, 304–307) sowie die Reproduktion des entsprechenden metrotektonischen Graphen ebd., 305.

58 Gnesin 1941, 67–112.

59 Ebd., 113–143.

60 Ratz 1973, 21.

nen aber eher der Exemplifizierung von Themenbildungsprozessen als einer kompositionstechnischen oder analytischen Bewältigung der Architektur eines Satzes.

Als vorläufiges Ziel der Entwicklung der Formenlehre hin zu einer dezidierten analytischen Unterweisung kann Igor' Sposobins *Muzykal'naja forma. Učebnik obščego kursa analiza* (Musikalische Form. Lehrbuch für einen grundlegenden Analysekurs, 1947) angesehen werden. Nach Sposobins Mitwirkung an der zweibändigen Harmonielehre *Učebnik garmonii* (Lehrbuch der Harmonielehre, 1937/38), die als ›Brigadelehrbuch‹ weit über die Sowjetunion hinaus Verbreitung fand und vielfach übersetzt wurde,⁶¹ ist *Muzykal'naja forma* die zweite einflussreiche Publikation des Autors. Sposobin liefert eine ausführliche Darstellung der Sonatensatzform und ihrer Formteile in einem Kapitel von mehr als dreißig Seiten,⁶² das von einem Strukturdiagramm zur Untergliederung der ›typischen Sonatenform‹ ausgeht (*Obščij plan tipičnoj sonatnoj formy*, Abb. 3).

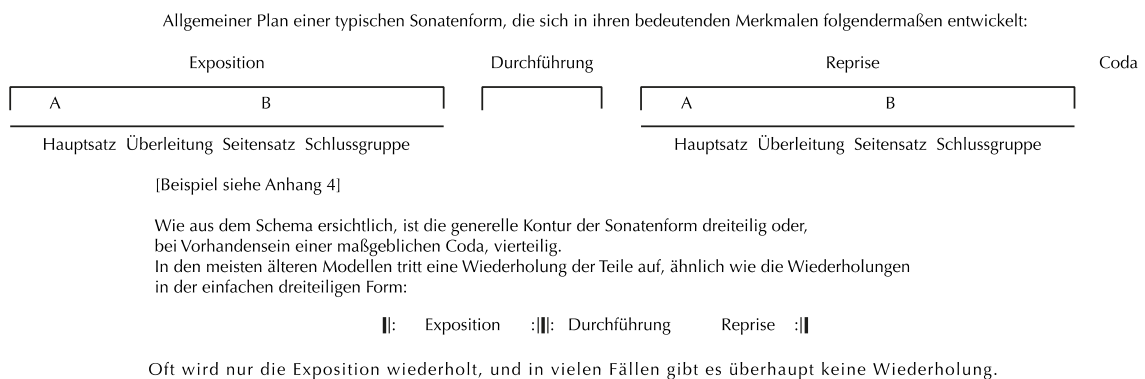


Abbildung 3: Strukturdiagramm des ›typischen‹ Sonatensatzes bei Sposobin (1984, 189)

Terminologisch ergeben sich kaum noch Abweichungen zu den vorangegangenen Lehrbüchern; die Durchführung wird als ›thematischer Gehalt‹ (*tematičeskoe soderžanie*) charakterisiert.⁶³ Langsame Einleitungen (*vstuplenie k sonatnoj forme*) sowie Abweichungen vom Idealtypus (*vidoižmenenija*) wie die Sonatensatzform ohne Durchführung und die Konzertsatzform werden gesondert diskutiert; in einem späteren Kapitel zur zyklischen Form⁶⁴ (*Cikličiskie formy*) wird außerdem auf Sonatensatzformen mit ›Spiegelreprise‹ Bezug genommen (*Simmetričnye mnogočastnye formy*).⁶⁵ Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass nun auch etliche Notenbeispiele aus Klaviersonaten russischer Komponisten einbezogen werden, nachdem russische Form-Lehrbücher sich zuvor fast durchgängig an den Wiener Klassikern orientiert hatten – der charakterliche Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema wird etwa anhand von ersten Sätzen aus Klaviersonaten Beethovens, Skrjabins und Prokof'evs illustriert (*Charakter osnovnogo kontrasta tem*).⁶⁶ Weitere

61 Die Ko-Autoren des Bandes waren Iosif Dubovskij, Sergej Evseev und Vladimir Sokolov. Vgl. den Beitrag von Wai Ling Cheong und Ding Hong in dieser Ausgabe (<https://doi.org/10.31751/974>).

62 Sposobin 1984, 189–222.

63 Ebd., 204.

64 Ebd., 241–252.

65 Ebd., 256f.

66 Ebd., 190f. Demgegenüber haben russische Harmonielehren bereits deutlich früher auch Beispiele einheimischer Komponisten einbezogen, was ein Indiz für den Stellenwert der beiden Disziplinen ist: Gegenüber dem traditionsverhafteten akademischen Fach Formenlehre wird die Harmonik russischer Musik offenbar als das fortschrittlichere Phänomen betrachtet und eignet sich daher eher für eine ›patri-

Beispiele stammen aus Sinfonien Borodins und Mjaskovskijs sowie aus einem Streichquartett Čajkovskijs. Das Kapitel endet mit einer Liste empfohlener Analysebeispiele, die von den Wiener Klassikern über Schumann, Chopin und Grieg bis zu Klaviersonaten von Skrjabin, Metner und Prokof'ev reichen; in späteren Auflagen wird auch auf Šostakovičs frühe Sinfonien Bezug genommen.

IV. REZEPTIONSHISTORISCHES FAZIT

Der Übergang von Kompositionslehre zu akademischer Formenlehre im russischsprachigen Schrifttum korrespondierte mit einem Wandel in der Betitelung und Anlage der Textgattungen. Ausgangspunkt waren die am Schöpfungsprozess orientierten Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts (als *učebnik* bzw. *učenija*, also ›Lehrbuch‹ oder ›Lehre‹, bezeichnet), die auf das zu erstellende Werk (*sočinenie*) bezogen waren. Ab der Jahrhundertwende entstanden vermehrt Publikationen mit dem Charakter einer analytisch-praktischen Handreichung (*rukovodstvo*) bzw. eines die Kompositionsgeschichte in exemplarischen Ausschnitten darstellenden Leitfadens, die im Umfang typischerweise geringer ausfielen und sich nicht explizit an Komponist*innen richteten. Schließlich kam noch ein dritter Typ auf: die aus der Lehre abgeleiteten oder den didaktischen Charakter betonenden Publikationen (*kurs*), bei denen das abgeschlossene Werk als idealtypische Gestalt (*proizvedenie*) im Mittelpunkt stand und dessen Struktur (*stroenie*) zum Gegenstand der Analyse wurde.

Im Zuge dieser Schwerpunktverschiebung ist auch ein pragmatischerer Umgang mit der Sonatenform zu beobachten: Hatte diese Arenskij und Taneev als »höchste« bzw. »bedeutendste der Formen der Instrumentalmusik« gegolten,⁶⁷ so besaß sie bei Sposobin einen weniger emphatischen als idealtypischen Stellenwert im Ensemble der Gattungen und wurde nüchtern als eine »durch die Antithese zweier Themen fundierte Form« charakterisiert.⁶⁸ Seit Taneev und Katuar wurde der Sonatensatz verstärkt als teleologische Konstruktion sowie als dialektischer Austragungsort eines motivisch-thematischen Konflikts erörtert. Mit der Etablierung der metrotektionischen Theorie fand die gezielte Visualisierung von Symmetriebildungen Eingang in die Formenlehre und damit in Erörterungen der Dramaturgie von Sonaten; die Tendenz zur graphischen Darstellung von Formarchitekturen kann in diesem Zusammenhang als ein allgemeines Charakteristikum russischer Musiktheorie der 1920er und 1930er Jahre angesehen werden.

Die Rezeption von Lehrbüchern aus dem Westen erfolgte in Russland zunächst wörtlich, indem in Übersetzungen Begriffe und Musikbeispiele ohne Abwandlungen übernommen wurden, und glich den bis in die 1890er Jahre herrschenden Mangel im russischen Schrifttum zur Formenlehre aus. Insgesamt zeigte sich der russischsprachige Form-Diskurs auch noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verhältnismäßig konservativ bzw. der mittel- und westeuropäischen Theoriegeschichte des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Die jeweils gegenwärtigen Entwicklungen der Kompositionsgeschichte flossen kaum

otische« Exemplifizierung. Dass bei Sposobin der ›klassische‹ Gegensatz zwischen energischen Hauptthemen und lyrisch-kantablen Seitenthemen nun bevorzugt an Sonatensätzen russischer Komponisten dargestellt wird, entbehrt einer konkreten inhaltlichen Notwendigkeit und kann als ideologisch motiviert aufgefasst werden.

67 »vysšaja iz instrumental'nych form« (Arenskij 1894, 67); »samaja važnaja iz vsech form instrumental'noj muzyki« (Arzamanov 1984, 41).

68 »Sonatnoj nazyvaetsja forma, osnovannaja na protivopostavlennii dvuch tem« (Sposobin 1984, 189).

in die Publikationen ein, und erst in sowjetischer Zeit wurde der Beispielkanon um die nun als ›Klassiker‹ verstandenen Komponisten des 20. Jahrhunderts (Stravinskij, Mjaskovskij, Prokof'ev, Šostakovič; auch Bartók) erweitert. Das Nebeneinander von Musikbeispielen einheimischer und ausländischer Komponist*innen in jüngeren russischen Formenlehren besitzt eine Entsprechung in dem Umstand, dass Musikgeschichte an den Sankt Petersburger und Moskauer Konservatorien bis heute separiert in russische und westeuropäische Musik gelehrt wird.

Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb die Theorie der Sonatenform in Russland ein Feld, das an etablierte Kompendien und Lehrwerke (Katuar, Sposobin) anknüpfte und durch idiosynkratische Konzepte oder Theorien (Javorskij, Konjus) lediglich ergänzt, nicht aber grundlegend erneuert wurde. Der Musikästhetik Asaf'evs ist zwar ein origineller Zugang zu eigen, der die musikalischen Gattungen als prozesshafte Ausdrucksformen von Impuls und Bewegung interpretiert; für die Analyse kann seine Theorie jedoch nicht unmittelbar nutzbar gemacht werden. Nach den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, als die Musiktheorie auf die innovativen Entwicklungen bei der Komposition von Sonaten im vorstalinistischen Russland (die Evolution der Klaviersonate bei Skrjabin, Metners hybride Gattungen, komplexere Spezialfälle der Einsätzigkeit) hätte reagieren können, setzte im Zuge der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus eine erneute ästhetische Verfestigung der Disziplin Formenlehre ein, sodass eine theoretische Reflexion der experimentellen russischen Sonatenkonzepte der 1910er und 1920er Jahre weder möglich noch erwünscht war.

Eine analytische Auseinandersetzung mit Neuerungen auf dem Gebiet der musikalischen Form sowie die Diskussion und Kontextualisierung neuerer westlicher Ideen und Konzepte zur Formenlehre wurde erst in postsowjetischer Zeit, vor allem im Umfeld der Cholopov-Schule, geleistet. Die verbreitetsten jüngeren Lehrbücher sind Valentina Cholopovas *Formy muzykal'nych proizvedenij* (Formen der musikalischen Werke, 1999) und Jurij Cholopovs *Vvedenie v muzykal'nuju formu* (Einführung in die musikalische Formenlehre, 2006 posthum erschienen). Derzeit existieren zwei verschiedene Richtungen des Formenlehre-Unterrichts am Moskauer Konservatorium:⁶⁹ Die Cholopov-Schülerin Tat'jana Kjuregjan, Autorin des Bandes *Forma v muzyke XVII–XX vekov* (Form in der Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts, 2003), und Aleksandr Sokolov, der aktuelle Direktor der Institution, erteilen historisch orientierte Formenlehre-Seminare (ebenfalls unter dem Titel *Muzykal'naja forma*) an der Historisch-Theoretischen Fakultät, die sich an die Studiengänge Musikwissenschaft und Musiktheorie richten; außerdem lehrt Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, Autor eines weiteren Werkes namens *Muzykal'naja forma* (zwei Bände, 1995 und 2008), Formenlehre im Studiengang Komposition. Demgegenüber findet der obligatorische Nebenfachunterricht für Instrumentalist*innen und Sänger*innen in gesonderten Werkanalyse-Kursen (*Analiz muzykal'nych proizvedenij*) statt, die, bedingt durch die Entwicklungen in der musiktheoretischen Lehre zu Sowjetzeiten, für eine eher pragmatische Ausrichtung der Formenlehre stehen – so etwa bei Galina Grigor'eva, der Autorin des Lehrbuchs *Muzykal'nye formy XX veka* (Musikalische Formen des 20. Jahrhunderts, 2004).

69 Vgl. Kjuregjan 2013, 193. Die Autorin gibt den Unterrichtsumfang des aktuellen Kurses *Muzykal'naja forma* (Formenlehre) mit vier Semestern an, wobei wöchentlich zwei Vorlesungsstunden und eine Stunde Einzelunterricht stattfinden; im letzten Semester wird eine Abschlussarbeit geschrieben. Die Formenlehre-Vorlesung wird im Anschluss an einen Harmonielehre-Kurs im 4.–7. Studiensemester belegt, parallel zum Unterricht in Kontrapunkt und Polyphonie.

Ebenso zeigt das Sankt Petersburger Konservatorium in den letzten Jahren eine stärker historische Ausrichtung der musiktheoretischen Fächer, wenn auch die Schwerpunkte im Formenlehre-Lehrangebot weniger deutlich differenziert werden als in Moskau. In der Nachfolge des von dem langjährigen Professor des Konservatoriums Jurij Tjulin (1893–1978) herausgegebenen Sammelbandes *Muzykal'naja forma. Učebnik dlja muzykal'nych učilišč* (Musikalische Form. Lehrbuch für musikalische Ausbildungsstätten, 1965), einer Zusammenstellung mit Beiträgen von Tat'jana Beršadskaja, Al'fred Šnitke und anderen Autor*innen, wird noch heute nach der Veröffentlichung *Klassičeskaja muzykal'naja forma* (Klassische musikalische Form, 1998, 2. Auflage 2004) von Ekaterina Ruč'evskaja unterrichtet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass an der Erscheinungsfrequenz jüngerer russischer Lehrbücher ein grundsätzlich hohes Engagement in Fragen der Formenlehre ablesbar ist, wie auch allgemeine fachspezifische Entwicklungen – etwa die Gründung der *Obščestvo teorii muzyki* (Russische Gesellschaft für Musiktheorie) in Moskau im Jahr 2011, die musiktheoretische Kongresse veranstaltet und die Herausgabe einer Fachzeitschrift verantwortet – ein gesteigertes Interesse am internationalen fachlichen Austausch dokumentieren.

Literatur

- Arenskij, Anton Stepanovič (1894), *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* [Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik], Bd. 2, Moskau: Jurgenson.
- Arzamanov, Fëdor Georgievič (Hg.) (1984), *S. I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nych form* [S. I. Taneev: Lehrer eines Formenlehre-Kurses, 1963], überarbeitete Ausgabe, Moskau: Muzyka.
- Asaf'ev, Boris Vladimirovič [= Igor' Glebov] (1971), *Muzykal'naja forma kak process*, Bd. 1 [1930], Neuausgabe hg. von Elena Orlova, Leningrad: Muzyka.
- Assafjew, Boris (1976), *Die musikalische Form als Prozeß* [1930], hg. von Dieter Lehmann und Eberhard Lippold, übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Beljaev, Viktor Michajlovič (1915), *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* [Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen], Moskau: Eigenverlag des Autors.
- Beljaev, Viktor Michajlovič (1927), »Analiz modjulatsii v sonatach Betčoven« S. I. Taneeva« [Taneevs Analyse von Modulationen in Beethovens Sonaten], in: *Russkaja kniga o Betčovene. K stoletiju so dnja smerti kompozitora* [Ein russisches Buch über Beethoven. Zum 100. Todestag des Komponisten], hg. von Konstantin Alekseevič Kuznecov, Moskau: Gosizdat Muzsektor, 191–204.
- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin: Springer.
- Bojarkina, Al'bina Vital'evna (2017), »Perevody trudov Gugo Rimana na russkij jazyk« [Russische Übersetzungen der Schriften Hugo Riemanns], *Žurnal Obščestva teorii muzyki* [Zeitschrift der Russischen Gesellschaft für Musiktheorie] 11/2, 41–48.

- Bussler, Ludwig (1878), *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben*, Berlin: Habel; erste russ. Übers. von Ju. A. Puchal'skaja als: *Učebnik muzykal'nych form v tridcati zadačach*, hg. von A. I. Juskevič-Kraskovkij, Sankt Petersburg: Bessel 1883; zweite russ. Übers. von Nikolaj Dmitrijevič Kaškin und Sergej Ivanovič Taneev als: *Učebnik form instrumental'noj muzyki*, Moskau: Jurgenson 1884.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1983a), »Russian Music Theory: A Conspectus«, in: *Russian Theoretical Thought in Music*, hg. von Gordon McQuere, Rochester (NY): University of Rochester Press, Nachdruck 2009, 1–81.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1983b), »The Contributions of Taneev, Catoire, Conus, Garbuzov, Mazel, and Tiulin«, in: *Russian Theoretical Thought in Music*, hg. von Gordon McQuere, Rochester (NY): University of Rochester Press, Nachdruck 2009, 253–378.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1988), *The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950*, Ph.D., University of Pennsylvania.
- Czerny, Carl (1832), »Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks«, in: Anton Reicha, *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris: Gambaro 1818; dt. Übers. von Carl Czerny als: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 1, Wien: Diabelli 1832, 316–339; Nachdruck in: *Musiktheorie 1* (1986), 261–276.
- Gnesin, Michail Fabianovič (1941), *Načal'nyj kurs praktičeskoj kompozicii* [Elementarlehrgang der praktischen Komposition], Moskau: Muzgiz.
- Gunke, Iosif Karlovič [Hunke, Josef František] (1863), *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* [Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik], Bd. 3, Sankt Petersburg: Bernard.
- Kämper, Dietrich (1987), *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Katuar, Georgij L'vovič (1936/37), *Muzykal'naja forma* [Musikalische Form] (2 Bde.), hg. von Dmitrij Borisovič Kabalevskij, Lev Abramovič Mazel' und Leonid Alekseevič Polovinkin, Moskau: Muzgiz.
- Kjuregjan, Tat'jana Surenovna (2013), »Muzykal'naja forma« v Moskovskij konservatorii« [»Formenlehre« am Moskauer Konservatorium], *Žurnal Obščestva teorii muzyki* [Zeitschrift der Russischen Gesellschaft für Musiktheorie] 7/2, 187–193.
- Konjus, Georgij Ėduardovič (1932), *Kritika tradicionnoj teorii v oblasti muzykal'noj formy* [Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der musikalischen Form], Moskau: Muzgiz.
- Konjus, Georgij Ėduardovič (1935), *Naučnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa: k izučeniju voprosa* [Wissenschaftliche Begründung der musikalischen Syntax: Zur Untersuchung dieser Frage], Moskau: Muzgiz.
- Leichtentritt, Hugo (1911), *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lobe, Johann Christian (1850), *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lomtev, Denis (2002), *Deutsche Musiker in Rußland: Zur Entstehungsgeschichte der russischen Konservatorien*, übers. von Gisela Schewe, Sinzig: Studio.

- Marx, Adolf Bernhard (1845), *Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch*, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mauser, Siegfried (2004), »Expansion versus Reduktion«, in: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7, Tl. 3), hg. von Arnfried Edler, Laaber: Laaber, 81–116.
- Prout, Ebenezer (1893), *Musical Form*, London: Augener; russ. von Sergej L'vovič Tolstoj als: *Muzykal'naja forma*, Moskau: Jurgenson 1896.
- Prout, Ebenezer (1895), *Applied Forms. A Sequel to »Musical Form«*, London: Augener; russ. von Ju. M. Slavinskij als: *Prikladnye formy*, Moskau: Jurgenson [undatiert, laut Katalog der Russischen Staatsbibliothek 1910].
- Protopopov, Vladimir Vasil'evič (2010), *Istorija sonatnoj formy. Sonatnaja forma v russkoj muzyke* [Geschichte der Sonatenform. Die Sonatenform in der russischen Musik], hg. von Tat'jana Naumova Dubravskaja, Moskau: Muzyka.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3. Auflage, Wien: Universal Edition.
- Reicha, Anton (1824), *Traité de haute composition musicale*, Bd. 2, Paris: Costallat; dt. Übers. von Carl Czerny als: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 4 (Teile 8–10), Wien: Diabelli 1832.
- Richter, Alfred (1904), *Die Lehre von der Form in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1852), *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Wigand.
- Riemann, Hugo (1889), *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (2 Bde.), Leipzig: Hesse.
- Schmalzriedt, Siegfried (1979a), »Exposition«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070510f507t516/ft/bsb00070510f507t516?page=507&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Schmalzriedt, Siegfried (1979b), »Durchführen, Durchführung«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070510f403t418/ft/bsb00070510f403t418?page=403&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Schmalzriedt, Siegfried (1981), »Reprise / ripresa (nach 1600)«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070513f293t308/ft/bsb00070513f293t308?page=293&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Sposobin, Igor' Vladimirovič (1984), *Muzykal'naja forma. Učebnik obščego kursa analiza* [Musikalische Form. Lehrbuch für einen grundlegenden Analysekurs, 1947], 7. Auflage, Moskau: Muzyka.
- Wehrmeyer, Andreas (1991), *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M.: Lang.

Bitzan, Wendelin (2018): Sonatentheorien des Ostens. Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945. ZGMTH 15/2, 23–43.
<https://doi.org/10.31751/980>

© 2018 Wendelin Bitzan (info@wendelinbitzan.de)

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: 03/05/2018

angenommen / accepted: 11/08/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Sposobin Remains

A Soviet Harmony Textbook's Twisted Fate in China¹

Wai Ling Cheong, Ding Hong

In 1937–38, Igor V. Sposobin and three co-authors at the Moscow Conservatory published *Uchebnik garmonii* [Harmony Textbook]. This was the first officially approved harmony textbook in the USSR, which came to be adopted as “the basic textbook for courses on harmony in the music schools of the Soviet Union” (Vladimir Protopopov, 1960). Characterized by its promulgation of the “scientifically based” theory of harmonic functions, this book was destined to be read by many more musicians in a foreign land. In 1955–56, Boris A. Arapov decreed at meetings held at the Central Conservatory of Music in China that the problem posed by the ethnicization of harmony should be solved by combining musical elements that are considered ethnically distinct with functional harmony. Wu Zuqiang, who had studied at the Moscow Conservatory in the 1950s before he headed the Central Conservatory in the 1980s, published a chapter from *Uchebnik garmonii* already in 1955. The first Chinese translation of the whole book by Zhu Shimin was then published in 1957–58. The book soon attained canonic status in China and has been used in virtually all Chinese music institutions up to the present day. It is listed in the entrance examination syllabi of selected conservatories and reputable music theorists have published model answers to the exercises it contains. This article investigates how the Chinese reception of *Uchebnik garmonii* diverges from the sources that had inspired Sposobin and his colleagues to compose it in the first place, and throws light on the far-reaching impacts and ramifications of *Uchebnik garmonii* in China.

1937–38 publizierte Igor V. Sposobin gemeinsam mit drei Ko-Autoren *Uchebnik garmonii* [Lehrbuch der Harmonik] am Moskauer Konservatorium. Diese erste offiziell anerkannte Harmonielehre der UdSSR wurde zum “grundlegenden Lehrbuch für Harmonielehrekurse an Musikausbildungsstätten der Sowjetunion” (Vladimir Protopopov, 1960). Charakterisiert durch seine Verbreitung einer als “wissenschaftlich fundiert” erachteten Funktionstheorie, sollte das Buch noch von vielen weiteren Musiker*innen in einem anderen Land gelesen werden: Boris A. Arapov erklärte 1955–56 bei einer Konferenz am Zentralkonservatorium Beijing, dass das Problem einer “Ethnisierung” von Harmonik gelöst werden solle, indem musikalische Elemente, die als ethnisch different aufgefasst werden, mit Funktionsharmonik kombiniert werden. Wu Zuqiang, der in den 1950er Jahren am Moskauer Konservatorium studiert hatte, bevor er in den 1980er Jahren Präsident des Beijinger Zentralkonservatoriums wurde, legte bereits 1955 die Übersetzung eines Kapitels aus *Uchebnik garmonii* vor, worauf 1957–58 dann die erste vollständige Übersetzung von Zhu Shimin folgte. Das Lehrbuch erhielt rasch einen kanonischen Status in China und ist in nahezu allen Musikinstitutionen des Landes bis zum heutigen Tag in Verwendung. Es ist in den Anforderungen zur Zulassungsprüfung und den Lehrplänen einiger Konservatorien angeführt, und angesehene Musiktheoretiker haben Modelllösungen zu den Übungen des Buchs veröffentlicht. Dieser Beitrag untersucht wie die chinesische Rezeption von *Uchebnik garmonii* sich von den Quellen entfernte, die Sposobin und seine Kollegen ursprünglich motiviert hatten, das Buch zu verfassen. Dadurch wird deutlich, welche weitreichenden und unvorhersehbaren Auswirkungen *Uchebnik garmonii* in China mit sich brachte.

1 Our undertaking of this research is indebted to Gesine Schröder, who involved us in her Eurasia Pacific Uninet project “The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China.” We are also indebted to the anonymous readers and Jim Samson in particular, who read different versions of the article and provided invaluable feedback. All quotations from Chinese and Russian texts in this article have been translated by the authors.

Schlagworte/Keywords: China; Harmonielehre; harmony; Igor V. Sposobin; pentatonicism; Pentatonik; reception history; Rezeptionsgeschichte; Soviet music theory; Sowjetische Musiktheorie

In the 1930s, the so-called “brigade of theorists,” Iosif Dubovsky, Sergei V. Yevseev, Igor V. Sposobin, and Vladimir V. Sokolov, co-authored *Uchebnik garmonii* [Harmony Textbook]. It was first published in the Soviet Union (USSR) in 1937–38, and soon became one of the most widely used harmony textbooks throughout the communist world. It won official approval from the Soviet authorities at the outset, and it remains in use in Russia to this day. In the late 1950s *Uchebnik garmonii* was translated into Chinese and published in the People’s Republic of China (PRC). The history of its reception in the PRC closely resembles that in the USSR, with later editions and reprints proliferating in both countries. But just what mission, if any, this harmony textbook (henceforth “The Book” or “Sposobin’s harmony textbook”²) was meant to fulfill when it was introduced to China, and why it was considered well-suited to that mission, have remained open questions until now.

We address these questions through comparative readings of some of the most esteemed music theorists and researchers in China. Was the selection of The Book as the default harmony textbook intended to provide China with a “weapon” in the fight against its proverbial ideological foes, decadence, formalism, and modernism? Was it considered useful to help channel musical creativity in directions that were thought commensurate with the alleged purity and progressiveness of the new China? Was The Book considered “pure” because it privileges diatonic harmony over chromatic harmony (to say nothing of atonal and twelve-tone harmony)? Was it deemed progressive because of the putative scientific basis of the functional theory it promulgates?

In the USSR, it was *Uchebnik garmonii* that led to the widespread dissemination of functional harmony among musicians from the late 1930s onward. In the PRC, The Book – the first harmony textbook to have promoted functional harmony in a systematic fashion – played no less of an important role in disseminating this theory. Admittedly, there were references to functional harmony in the 1955 *Shiyong heshengxue jiaocheng* [A Textbook of Applied Harmony], co-authored by Olga L. Skrebkova and Sergei S. Skrebkov,³ but only one chapter out of twelve in this book is devoted to harmonic functions and their interrelationships.

Although the reception of *Uchebnik garmonii* in the PRC paralleled that in the USSR, the fact that the functional theory upheld in The Book had its origins in the “imperial” West was for many years concealed in China. Chinese readers were not informed that functional harmony stemmed from Hugo Riemann and was thus German rather than So-

2 The Book is commonly referred to by the name of Sposobin (1900–1954) in China even though he came only third among its four authors. This is indicative of his prestigious position as a music theorist in China. Sposobin graduated from the Moscow Conservatory and taught there from 1924. He was subsequently promoted to head of the theory department (1942–47), and later dean of the theory and composition faculty (1943–48); see Carpenter 1988, 1168. Apart from the co-authored *Uchebnik garmonii*, three other music textbooks were (single-)authored by Sposobin. They were translated and published in China within a short time span (1955–58) and adopted as teaching materials in music conservatories and institutes (Appendix 1).

3 Skrebkova/Skrebkov 1955.

viet in origin.⁴ Indeed, Riemann remains a little-known figure in the PRC and is certainly much less familiar than Sposobin and “the brigade,” where harmonic studies are concerned. Over time, layers of meaning were attached to The Book in response to the shifting socio-political situation in China, which made it possible in recent years to uncover some facets of its twisted fate in the PRC as well as holding up a mirror to the changing cultural politics of the state.

1. THE BOOK (1937/38)

1.1. Soviet Context

Dubovsky, Yevseev, Sposobin, and Sokolov, the authors of *Uchebnik garmonii*, were all students of Georgy Lvovich Catoire (1861–1926) who had been a professor of theory at the Moscow Conservatory since 1917. All four stayed on at the Conservatory as professors of theory in their own right. Known as the “brigade of theorists,” they collaborated initially on a first edition of The Book, published in 1934–35 with the title *Prakticheskii kurs garmonii* [A Practical Course of Harmony].⁵ But very soon they substantially revised it, and it is the second edition that is known today as *Uchebnik garmonii*.⁶ The publication of *Prakticheskii kurs garmonii* had been preceded in its turn by Catoire’s *Teoreticheskii kurs garmonii* [A Theoretical Course of Harmony], the two volumes of which were not published until the last three years of his life (1924/26).⁷ Catoire took François August Gevaert’s *Traité d’harmonie theorique et pratique* and Riemann’s theory of functional harmony as important reference points.⁸ Given his French descent, his sojourn in Berlin as a university student, and his apprenticeship under Karl Klindworth (1830–1916), Catoire was well equipped to access French and German theory and to make a European-oriented contribution to the development of Soviet music theory.⁹ It was on this foundation that *Uchebnik garmonii* was built.

Of the sixty chapters making up the two volumes of *Uchebnik garmonii* (see Appendix 2), quite a number are only a few pages long. The topics are very finely divided.¹⁰ Chapters one to twenty-seven (volume I) are about diatonic harmonies. The remaining thirty-three chapters (volume II) are more varied in content, covering such topics as chromatic

4 The theory of functional harmony was attributed to Riemann in the first edition of the Soviet textbook “for the benefit of provincial music teachers, who may not have been aware of such advances in theoretical thought,” but this information was deleted from the second and subsequent editions (see Carpenter 1988, 1004). All the Chinese translations draw on later editions of the harmony textbook, in which Riemann and the names of other music theorists are no longer included.

5 Dubovsky/Yevseev/Sposobin/Sokolov 1934/35.

6 Dubovsky/Yevseev/Sposobin/Sokolov 1937/38.

7 Catoire 1924/26.

8 Ibid., 956. See Gevaert 1905/07.

9 Butir 2001.

10 For example, a discussion of the root-position primary triads and how to connect them takes up five consecutive chapters.

harmonies, modulations, and, not least, auxiliary tones.¹¹ The theory of functional harmony is central to *The Book*. Having introduced the primary triads in chapter one, “the brigade” delineates the harmonic functions of the tonic, subdominant, and dominant triads in chapter two. Yet, it is not until chapter seventeen that readers are introduced to the secondary triads and the so-called complete system of functional harmony – “complete” in the sense that both the primary and secondary triads are engaged.

233 Moderato ma non troppo

D TS_{VI} DT_{III} S DT_{III} TS_{VI} S_{II} T

Example 1: Nikolai Rimsky-Korsakov, “O Volge i Mikule” (100 Russian Folksongs, op. 24/2; example 233 in Sposobin, *Uchebnik garmonii*, fourth edition, 1956, 104)

238

D_{VII} T TS_{VI} S S_{II} D DT_{III} T

Example 2: Pyotr Ilyich Tchaikovsky, “Cuckoo” (16 Songs for Children, op. 54/8; example 238 in Sposobin, *Uchebnik garmonii*, fourth edition, 1956, 106)

Examples 1 and 2 reproduce two short excerpts from chapter seventeen; they illustrate well the complete system of functional harmony. In each case, a diatonic collection is engaged (A $\flat$ major in Ex. 1 and G major in Ex. 2) and all except one chord are complete triads in root position. The three primary triads are labelled T, S, and D, which abbreviate the functional categories of tonic, subdominant, and dominant respectively. Apart from these functional categories, all the other diatonic triads are also given the Roman-numeral denotations of scale-steps. Their chord symbols (S_{II}, DT_{III}, TS_{VI}, and D_{VII6}) are therefore more complicated than traditional harmonic symbols.¹² The assignment of chord symbols that combine the functional categories of tonic, subdominant, or dominant with the Roman-numeral denotations of scale-steps is evidence that they do not consider functional theory and *Stufen* theory (i.e. scale-step theory) as strictly distinct.¹³

Russian music assumes high importance in *The Book*. Excerpts from music composed by twenty-one Russian composers (about half the total number of composers cited in *The*

11 More than ten chapters are devoted to auxiliary notes in volume II of *The Book*. One side effect is that the coverage of chromatic harmony is rendered less conspicuous.

12 The functional categories applied to the III and VI chords suggest they have double harmonic functions.

13 Notwithstanding the exclusive use of diatonic triads in Example 1, the harmonic progressions accompanying the Phrygian descent do not suggest a standard diatonicism of Western tonal music. In contrast, Example 2 offers only one oddity, the insertion of DT_{III} to, as it were, embellish the closing D-T cadence.

Book) are cited in more than 140 music examples. Among Russian composers, Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov are the most cited, with only Beethoven surpassing them in this regard. Significantly, The Book reserves chapter twenty-seven, which concludes volume I, for the discussion of diatonic modes in Russian music. It is arguably the most important chapter in The Book and is substantially longer than all the other chapters.

In due course, *Uchebnik garmonii* came to be adopted as “the basic textbook for courses on harmony in the music schools of the Soviet Union.”¹⁴ Just how widespread its influence really was emerges clearly from Ellon DeGrief Carpenter’s PhD dissertation *The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950*. Carpenter testifies to “the lasting continuity of this textbook [i.e. the second edition], which has gone through numerous editions and is still in print.”¹⁵ The Book was undoubtedly the principal agent in the promulgation of functional harmony throughout the Soviet Union. But before long it was destined to find, in a foreign land, a comparably widespread and long-lasting readership.

1.2. An Iconic Presence in China

In 1957–58, the first Chinese translation of *Uchebnik garmonii*, by Zhu Shimin of the Central Conservatory, was published (Ex. 3). Soon it attained canonic status, and this status persists up to the present day.¹⁶ When the Cultural Revolution began to subside in 1976, Chen Min of the Shenyang Conservatory worked on a new translation of The Book, though it was only published much later in 1991. At least two further editions of Chen Min’s translation appeared in print in 2000 and 2008. Most of these editions were reprinted on numerous occasions.

The publication statistics for The Book in China are remarkable (Table 1). For example, the 1991 translation, which was based on the 1984 Soviet edition, sold a total of 42,715 copies, and the reprint in 1998 brought the figure up to 62,735 copies.¹⁷ What is more, the 2008 edition, together with its 2010 reprint, sold 100,000 copies. All in all, to date an accumulated number of at least 250,000 copies have been sold, which is unsurpassed by any other music theory textbook published in China.

Year of publication and major reprints	Translator	Copies in print
1957, 1963, 1981, 1983	Zhu Shimin	40,000+
1991, 1998	Chen Min	62,000+
2000	Chen Min	52,180+
2008, 2010	Chen Min	100,000

Table 1: Publication statistics of The Book in China

¹⁴ Protopopov 1960, 250.

¹⁵ Carpenter 1988, 1109.

¹⁶ Although The Book fell out of favor when the Sino-Soviet relationship turned sour in the 1960s, and subsequently during the Cultural Revolution when higher music education came to a standstill, it continues to be used up to the present day.

¹⁷ These statistics are from the 1998 reprint of The Book. In 1999, the Ministry of Education set a target for a significant increase in undergraduate student numbers over the following decade (2000–10). This gave additional impetus to the sales of The Book.

Even today, *The Book* continues to be used, or at least referenced, and still enjoys a privileged position in conservatories and music institutes across China. It is singled out as one of the only two harmony textbooks listed on the website of the Shanghai Conservatory for their prospective composition undergraduates.¹⁸ It is also noteworthy that between 2008 and 2014 several music theorists published model answers to the exercises in Sposobin's textbook to help prospective students prepare for conservatory entrance examinations.¹⁹ That model answers to a single textbook were themselves published in book form by theorists affiliated to three main conservatories in vastly different geographical locations attests to the widespread use of *The Book* in China. Insofar as higher music education in the PRC is concerned, this is truly exceptional.

We may infer from these publication statistics that *The Book* has been influential and that it continues to enjoy a wide and sustained readership. But the statistics alone do not offer us any clue as to how it impacted the development of harmonic thinking in China, nor why this textbook has loomed so large in the teaching of harmony since the late 1950s. In order to address these questions, it is not enough simply to examine what is in *The Book*. It is also necessary to determine how it was interpreted and used, especially in the two decades that span its first appearance in China in 1957 and the end of the Cultural Revolution in 1976. Our main objective is to assess critically how, and to what extent, the notion of functional harmony, as disseminated through this Soviet harmony textbook, inaugurated changes that were then interwoven in telling ways with political and ideological contexts. Although some informants generously shared their views with us, we decided to adopt textual criticism rather than ethnography as our principal research tool. This decision was made partly on the grounds that we identified pertinent texts of high research interest, texts that deserve, but have not received, critical attention. Also, the research findings we present here are readily verifiable as the texts under investigation are accessible. We hope that this may encourage other researchers to explore this area further by building on these foundations.

Four key publications, all from the post-Cultural Revolution era, will be examined first in order to assess how some of the most eminent music theorists and musicologists in the PRC understood the development of harmonic thought in China (2.). All four scholars highlighted the major 1956 conference held at the Central Conservatory, and two of them also mentioned the official visit to China of Boris A. Arapov (1905–1992), a notable Soviet scholar (3.1.). Following our critique of these four publications, we will refer to two nationwide conferences on harmony organized by the Wuhan Conservatory (1979 and 1986 respectively, 3.2.), before examining five high-impact publications which mark key stages in the development of harmonic theory and practice in China in the 1950s (4.). All

18 The other is Sang Tong's *Hesheng de lilun yu yingyong* [The Theory and Practice of Harmony] (Sang 1982/88). Sang Tong was president of the Shanghai Conservatory of Music from 1986 to 1991. Prospective graduate students are given a much longer list of writings, but with no texts on functional harmony. On the official website of Shenyang Conservatory, as on those of most other conservatories, *The Book* is not explicitly listed. However, it is common to see the nomenclature of functional harmony (e.g. DD7) used to describe the level of harmonic proficiency required of incoming composition students.

19 These model answers were published by Huang Huwei (Sichuan Conservatory), Liu Xueyan (who proof-read the 1987 translation of *The Book*) and Liu Ming (Shenyang Conservatory), Chen Enguang (Tianjin Conservatory), and Wen Ziyang (Sichuan Conservatory). It seems likely that they used *The Book* in their teaching. See Appendix 3.

of them revolve around the appropriation of harmony by the Chinese nation – we will refer to the “nationalization” of harmony – which was a widely shared concern among theorists and one that was inseparable from devastating contemporary political upheavals in China (see Table 2).



Example 3: Front covers and title pages of The Book (fourth edition, 1956) and its first Chinese translation (1957)

Main sources in chronological order		Related musical and political events
Catoire, <i>A Theoretical Course of Harmony</i>	1925	
The Book	1937/38	
Wang Zhenya, <i>Pentatonic Scale and Its Harmony</i>	1949	Establishment of the People's Republic of China
Wu Zuqiang's translation of a chapter from The Book	1955	Arapov's visit to China
Jiang Dingxian, "Problems of Ethnic Style in Harmonic Usage"	1956	Harmony Conference held at Central Conservatory
The first Chinese translation of The Book (complete)	1957	
Li Yinghai, <i>Han Modality and Its Harmony</i>	1959	
Wu Shikai, "Preliminary Investigation of the Modal Harmony of the Chinese Gong-Shang-Jue-Zhi-Yu System"		
Zhao Songguang, "On the Fifth-Generated Modal System"		
	1966	Cultural Revolution begins
	1976	Mao Zedong's death; Cultural Revolution ends
	1979	Deng Xiaoping's "reform and opening up" policy
		First National Conference on Harmony Studies
Su Xia, "The History and Current State of Ethnicized Harmony"	1981	
	1986	Second National Conference on Harmony Studies
Du Xiaoshi, "Revisiting the Style and Historical Development of Ethnicized Harmony in China"	1990	
Li Huanzhi, <i>Contemporary China: Music</i>	1997	Hong Kong's return to Chinese sovereignty
Fan Zuyin, <i>Chinese Pentatonicized Modal Harmony</i>	2003	
Li Huanzhi, <i>Contemporary China: Music</i> (reprint)	2009	Sixtieth anniversary of the establishment of the PRC

Table 2: Timeline of main sources and related musical/political events

What sets *The Book* apart from most other textbooks available in late 1950s China is the reading of tonic, subdominant, or dominant functions into virtually every chord as a way of understanding and teaching Western tonal harmony. Table 3 lists the best-known harmony textbooks authored by Chinese music theorists before the arrival of *The Book* in 1957.²⁰ The teaching of functional theory was not yet in evidence. Gao Shoutian's harmony textbook (1914), the first of its kind in China, outlines only some rudiments of tonal harmony and comprises mostly translated, rather than original, material.²¹ Xiao Youmei's harmony textbook contains no hint of functional harmony, even though the author was a doctoral student of Riemann at Leipzig University, from which he graduated in 1916.²² Wang Zhenya's *Wusheng yinjie ji qi hesheng* [The Pentatonic Scale and Its Harmony] stands apart in that all the other textbooks in the list focus on Western tonal harmony. Issues related to *minzuhua hesheng* (literally, "ethnicized harmony") in Chinese traditional folk music were not commonly addressed in the pre-1949 era. *The Pentatonic Scale and Its Harmony* thus set an important precedent, although Western tonal harmony still serves as its main theoretical reference point.

20 See Wang/Wang 1991.

21 A mixture of original writing and material paraphrased or quoted from other sources was then common in Chinese academic publications.

22 Xiao Youmei's doctoral dissertation, which was completed under Hugo Riemann's guidance, examines the historical development of the Chinese orchestra before the seventeenth century.

Title	Author	Year of publication
<i>Heshengxue</i> [Harmony]	Gao Shoutian	1914
<i>Hesheng yu zhiqu</i> [Harmony and Composition]	Dai Yiqing	1928
<i>Heshengxue dagang</i> [A Harmony Handbook]	Wu Mengfei	1930
<i>Heshengxue</i> [Harmony]	Xiao Youmei	1932
<i>Heshengxue chubu</i> [Elementary Harmony]	Qiu Wangxiang	1939
<i>Heshengxue</i> [Harmony]	Miao Tianrui	1949
<i>Wusheng yinjie ji qi hesheng</i> [Pentatonic Scale and Its Harmony]	Wang Zhenya	1949
<i>Duiweihua heshengxue</i> [Contrapuntal Harmony]	Chen Hong	1951

Table 3: Harmony (text)books published by Chinese theorists before 1957

Title	Author	Translator	Year of publication
<i>Harmony: Its Theory and Practice</i>	Ebenezer Prout	He Luding	1936
<i>Practical Manual of Harmony</i>	Nikolai Rimsky-Korsakov	Zhang Hongdao	1936
<i>Harmonic Analysis</i>	Friedrich J. Lehmann	Zhao Feng	1945
<i>Harmony Book for Beginners</i>	Preston Ware Orem	Zhao Feng	1948
<i>The Theory and Practice of Tone-Relations</i>	Percy Goetschius	Miao Tianrui	1949
<i>Applied Harmony</i>	George Wedge	Wang Peiyuan	1949
<i>A Concentrated Course in Traditional Harmony</i>	Paul Hindemith	Luo Zhongrong	1950
		Ma Geshun	1951
<i>A Short Guide to the Practical Study of Harmony</i>	Anton Stepanovič Arensky	Chen Dengyi	1953
<i>Harmony</i>	Walter Piston	Feng Chenbao	1951
<i>Applied Harmony</i>	Olga L. Skrebkova Sergei S. Skrebkov	Sun Jingyun	1955

Table 4: Important Western harmony textbooks translated into Chinese and published before The Book

Table 4 shows a selection of Western harmony textbooks that were translated into Chinese and published before The Book came out in China. For reasons that will be explained later, The Book effectively sidelined these other textbooks and came to monopolize the teaching of harmony in the early 1960s. Privileged with a widespread and long-standing readership in the PRC, and the teaching of functional harmony being primarily conducted through its pages, The Book became emblematic of functional harmony and, by extension, of Western tonal harmony. Functional harmony and tonal harmony are more often than not thought of as synonyms in China.²³ Also, it has seldom been observed by Chinese theorists that functional theory and *Stufen* theory²⁴ were drawn togeth-

23 For instance, the term “functional harmony” (*gongneng hesheng*) is used in place of “tonal harmony” (*diaoxing hesheng*) in Du 1990, an article that will be critiqued below (see 2.2.).

24 There was little awareness of *Stufen* theory as a system of harmony in those days, although the theoretical idea was in circulation thanks to the translation of different Western harmony textbooks.

er in *The Book*, even though this is clearly spelt out by the combined use of Riemannian symbols to denote harmonic functions and Roman numerals to denote scale steps.²⁵ All in all, we contend that the theoretical concepts of functional theory and *Stufen* theory are often conflated in China (indeed, they had already been combined in some of Riemann's own analyses), and that *The Book* has been commonly understood as the principal codification of that conflation.

2. PERSPECTIVES ON FUNCTIONAL HARMONY FROM THE POST-CULTURAL REVOLUTION ERA

In understanding how the theory and practice of harmony in China evolved and changed course following the onset of *The Book*, we have identified two articles, Su Xia's "The History and Current State of Ethnicized Harmony" (1981) and Du Xiaoshi's "Revisiting the Style and Historical Development of Ethnicized Harmony in China" (1990), as crucial texts.²⁶ Su Xia and Du Xiaoshi are leading figures in art music scholarship in the PRC and the two articles in question demonstrate the high standard of Chinese musicology. Of the notable publications to have critiqued how functional theory impeded creative harmonic writing in China, Su Xia's 1981 article was the first. The publication of such an article prior to the demise of the Cultural Revolution in 1976 would have been unthinkable. But the criticism levelled at functional harmony is sharper still in Du Xiaoshi's article, which was published close to a decade after Su Xia's. Both authors wrote about composers and musical works without mentioning *The Book* or indeed any other theoretical text.²⁷ Central to the two articles is the advice they offer to composers to delve into both traditional folk music and modernist art music in order to extend beyond the confines of functional harmony, and thereby to contribute to the future development of Chinese music at large.

In addition to Su Xia's and Du Xiaoshi's essays, the collection of essays *Contemporary China: Music*, edited by Li Huanzhi (1997, reprinted 2009) and Fan Zuyin's 2003 monograph *Chinese Pentatonicized Modal Harmony* (both published about a decade after Du

25 Functional theory and *Stufen* theory are two different ways of theorizing tonal music. In the Grove entry on "harmony," Carl Dahlhaus pinpoints the basic difference between *Stufen* theory and functional theory: "What is known as the theory of *Stufen*, or degrees, ascribes intrinsic importance to the scale. It asserts that seven chord degrees coalesce into a key by virtue of the fact that they form a unique scale. [...] In contrast to the theory of *Stufen*, Riemann's theory of function starts from the tonic-subdominant-dominant-tonic cadence in order to establish the key, and deduces the scale by analysing the three principal chords (C-E-G, F-A-C, G-B-D = C-D-E-F-G-A-B-C). The chords and their relationships to each other are taken as given; the scale results from them." (Dahlhaus 2001) Harmonic analyses that draw on *Stufen* theory or functional theory tend to use Roman numerals or chord function symbols exclusively, notwithstanding Riemann's own practice (see, for example, Riemann 1918/19).

26 Su 1981; Du 1990. Su Xia was among the founding faculty members when a number of music institutes were combined in 1949 to form what came to be called the Central Conservatory of Music. He had served as head of the composition department and nurtured some of the most distinguished contemporary Chinese art music composers. Du Xiaoshi has recently retired but was for a long-time chief editor of the People's Music Publishing House (*Renmin yinyue chubanshe*), the most esteemed of its kind in the PRC.

27 The musical works discussed in both articles are almost exclusively from the pre-1949 era. Su Xia, but not Du Xiaoshi, included music examples in his article.

Xiaoshi's article of 1990) will also be compared and critiqued.²⁸ Li Huanzhi and Fan Zuyin are grouped together not just because of their proximate chronology, but also for their attitude towards official positions on culture.²⁹ *Contemporary China: Music* is, at its core, more propaganda than scholarship. It comes as part of a series of books (with *Contemporary China* as the collective title) published to document "over thirty years of historical experiences" in homage to, first and foremost, the "creator(s) and constructor(s)" of the PRC, "a great socialist country."³⁰ In July 1997, which marked Hong Kong's return to Chinese sovereignty after 156 years of British rule, the volume devoted to music – *Contemporary China: Music* – was launched.³¹

Fan Zuyin's monograph chronicles the development of pentatonic harmony in China in the twentieth century. He reviews the development of so-called multi-voiced Chinese music, noting that initially more research efforts had been directed to the study of professional/art music than traditional folk music.³² Fan Zuyin's discourse draws liberally on *Contemporary China: Music*. He quotes, paraphrases, and even borrows from Li Huanzhi's book. Their sources and narrative structures are often similar and in one extreme case, they identify exactly the same texts to illustrate how functional theory may have contributed to the nationalization of harmony in China.³³ In part four of this article we will revisit selected excerpts from these texts in order to uncover the theorists' premises and arguments, which are not always plainly stated.

Concerning the development of harmonic theory in China, the need to nationalize harmony was a matter of conviction right from the outset. Harmony was thought of as indispensable to the future of Chinese art music and was identified as one among many things the Chinese had to master if they were to catch up with the West.³⁴ Chao Yuanren

28 Li Huanzhi 1997; Fan 2003.

29 Needless to say, we consider only the relevant parts of these book-length publications. There is a general lack of critical evaluation when we compare these texts with those of Su Xia and Du Xiaoshi.

30 See the preface to the series in Li Huanzhi 1997. There is no pagination to this preface.

31 In 2009, perhaps to mark the sixtieth anniversary of the establishment of the PRC, the book was reprinted in Hong Kong.

32 Fan 2003, 2–3. The term "professional multi-voiced music composition" (*zhuan yede duoshengbu yinyue chuangzuo*) is commonly used in China, but it calls for some explanation here. First, the term "professional music" stands in binary opposition to traditional folk music in much of China's academic writing on music. A less literal translation of the original Chinese term would be "art music," which will henceforth be used to replace "professional music." Second, the concept "multi-voiced" is broadly defined in China to include homophony, polyphony, and heterophony without prioritizing any one of them. That this concept is found useful or necessary in China merits consideration. Suffice it to say that it may have been conceived as a means of downplaying the absence of a clearly-defined harmonic system in China comparable to that of the West. As is well known to anyone familiar with music education in China, harmony, counterpoint, form, and orchestration are dubbed the "four big things in composition" (*zuoku sidajian*) and have been taught using Western music as the main point of reference. Given the obvious correspondence of harmony and counterpoint to homophony and polyphony respectively, heterophony is left out of the reckoning and this may have encouraged the use of such an inclusive term as "multi-voiced."

33 Fan Zuyin seldom ventures beyond summarizing Li Huanzhi's main points, often by directly quoting from them.

34 While "Chinese orchestras" could be created easily enough by expanding traditional Chinese instrumental ensembles along Western lines, it was more difficult to develop anything coming close to a nationalist harmonic system in the absence of viable models in traditional Chinese music.

(1892–1982) is revered as one of the first key figures to take up this challenge back in the 1920s.³⁵ Like other Chinese composers of his time, he affirmed that the Western system of tonal harmony would not find a counterpart in China,³⁶ and set out to apply Western tonal harmony to Chinese pentatonic material. That the ethnic identity of the latter should not be compromised, however, remained an important concern. Before 1949 this challenge was largely self-imposed. Composers of art music freely experimented with different harmonic approaches in the national interest, but such freedom did not last. After 1949, functional harmony came to be valued as an intellectual commodity imported from the Soviet Union and its use was increasingly mandatory.

2.1. Su Xia's Critique of Nationalized Harmony

In 1981, Su Xia lamented the ill-fated development of nationalized harmony after the founding of the PRC in 1949, tracing how the nationalization process evolved with reference to selected musical works from between the 1920s and 1940s. Over the years, two main schools of thought had emerged from the debate about harmonic systems in China. Put simply, some advocated forging a new harmony from China's own pentatonic tradition and some favored the harmonic system of the West. Having pointed out that the latter came to prevail after 1949, Su Xia wrote about a particular conference held in 1956 at the Central Conservatory. Although he did not directly correlate the loss of pentatonic harmony with the 1956 conference, he referred to the two in immediate succession suggesting that he saw them as related. According to Su Xia, composers, music theorists, and harmony teachers gathered at the conference to discuss the cultivation of a nationalized harmony, and eventually a consensus of sorts was reached:

After deliberation, the delegates arrived at a consensus. In order to resolve the problem of how best to cultivate nationalized harmony, the modal characteristics of different ethnicities [in the PRC] should be combined with scientifically based functional harmony.³⁷

The rationale for combining ethnic modality and functional harmony apparently was not queried, and from this point onwards the so-called consensus was referred to as a "basic principle."³⁸ Su Xia added that this basic principle summed up the experiences of esteemed Chinese composers since the May Fourth Movement, as well as those of composers worldwide. But it is doubtful whether he truly believed this, for a few lines later, having expressed the need not just to nationalize but also to modernize harmony, he made an abrupt swerve by recounting how musicians had been constrained to the use of only a few primary triads during the time of the "Gang of Four":

The nationalization and modernization of harmony was slow to progress when compared to the pace of our revolutionary musical culture more generally. The leftists seriously interfered with literary and artistic thoughts. Initially, they rejected the traditional harmony of the "Westerners";

35 Chao Yuenren subsequently developed into a world-class linguist.

36 Chao 1928.

37 Su 1981, 42. The source for the "resolution" as defined here might have been Arapov's paper given at the Central Conservatory on 31 March 1956. See section 3.1. below for more details.

38 Ibid.

later they dictated the teaching of traditional [Western] harmony, but with mid-nineteenth-century Romanticism marked off as the chronological limit. It is as if the audience could only appreciate a few primary triads. When it came to the time of the Gang of Four, only these few triads were allowed to accompany Peking operatic tunes.³⁹

Su Xia was explicitly critical of the “Gang of Four,” probably because in 1981 this would have been considered a position of minimal risk. His reference to the restrictive use of “a few primary triads” is noteworthy, suggesting that the theoretical notion of tonic, subdominant, and dominant functions imported from the USSR might have come to acquire additional meanings and assumed an oppressive presence during the Cultural Revolution. In consequence, Su Xia suggested two ways forward: to derive harmony from ethnic musical thinking and to assimilate modernist harmonic techniques from outside China. As for the use of functional harmony to serve the lofty cause of nationalization, we may infer from Su Xia’s views that he had little sympathy with this position.

2.2. Du Xiaoshi: Functional Harmony as a Tool of Oppression

By the late 1980s the socio-political situation had changed in ways that allowed Du Xiaoshi to criticize the “basic principle” more openly.⁴⁰ Throughout his article, he reiterates what he called the limitation imposed by the highly restrictive use of only one “framework,” meaning the formulaic use of functional harmony in tandem with “coloristic harmony” (*secaixing hesheng*).⁴¹ Like Su Xia, Du Xiaoshi alluded to the 1956 conference as a pivotal event where the “framework” is concerned.

One meaningful event was the 1956 conference, attended by Soviet experts, at which the basic principle about the nationalization of harmonic style was put forth. “In order to resolve the problem of how best to cultivate nationalistic harmony, the modal characteristics of different ethnicities [in the PRC] should be combined with scientifically based functional harmony.” This principle certainly sums up the harmonic idioms used in most musical works composed since the May Fourth Movement and it was instructive for harmonic style during the 1950s and 1960s. In hindsight, however, it becomes obvious that all this had been overgeneralized. On the one hand, it overlooked that some composers had already succeeded in ethnicizing harmony through non-functional means in the 1940s. On the other hand, more varied approaches, which should have led to the creation of more inventive harmonic styles, were precluded by the imposition of a unifying framework. Even more critical was the impact of factors other than music, including political campaigns [...], the influence of the Soviet Union’s condemnation of modernism and formal-

39 Ibid.

40 The situation was much more difficult ten years before Du Xiaoshi’s time, which may explain why Su was relatively vague and generalized in his critical stance. Still, Su Xia was then considered courageous enough in promoting the use of modernistic harmonic idioms.

41 Du Xiaoshi (1990, 51) used the term “functional harmony” (*gongneng hesheng*) as a synonym for tonal harmony (*diaoxing hesheng*) (see footnote 23). This is in evidence right from the beginning of his article when he wrote about “the gradual establishment of the functional harmonic system in the seventeenth century.” The term “coloristic harmony” (*secaixing hesheng*) (ibid., 57) is obviously set as an antonym to “functional harmony.” We can infer from Du’s article that quartal chords and the like are considered coloristic harmony.

ism, and limited exposure to modern arts in the outside world [...]. The impacts of these factors only became known after *Boluanfanzheng* [the “Setting-things-right” movement].⁴²

In Du’s view, the “framework” effectively discouraged the exploration of other possible means of nurturing ethnic harmonic styles and its proponents turned a blind eye to the achievements of composers who succeeded in devising a national harmony through non-functional means. The situation was aggravated by highly oppressive political campaigns in the PRC, some of which mirrored the ruthless criticism of modernism and formalism in the USSR.

2.3. Li Huanzhi, Fan Zuyin, and the “Negative Influence” of Soviet Music Theory

Indeed, the ruling party of the PRC had closely followed the footsteps of the “old big brother”⁴³ in the 1950s and had tightened its control on literary and other creative arts. After 1955, there was an influx of Soviet music theory textbooks to China. According to Li Huanzhi’s *Contemporary China: Music*, which provides us with a list of these textbooks, Sposobin’s harmony textbook and Sergei S. Skrebkov’s *Polyphonic Music* stand out as having exerted “the widest influence on Chinese readers.”⁴⁴ Fan Zuyin quoted from the same source to elaborate on the influence of *The Book* in more concrete terms:

The theoretical system [delineated in *The Book*] penetrated the domains of pedagogy and composition at higher musical institutions in China for an extended period of time. Many of its basic concepts, such as traditional tonality, consonance, function, the high value attached to European Classical music and Russian traditional music, and the importance attached to folk modality and multi-voiced settings, constituted the axioms of compositional theories in China.⁴⁵

Curiously, Fan Zuyin positioned this quotation after a brief account of the “negative influence”⁴⁶ of Soviet cultural policy on China, which had purportedly led the leftists to condemn musical modernism in strident terms. *The Book* is thus liable to be read, in this context, as a product of this “negative influence,” especially since Fan Zuyin also commented that it had impeded the development of harmony in China. Whether intended or not, this comes close to a criticism of *The Book* and of the theory it promoted.⁴⁷ This is somewhat unexpected, given Fan Zuyin’s tendency to side with officialdom.

42 Ibid., 54–55. Although Du was vocal in his criticism of the “basic principle,” he did not explain in his own words what it is actually about. Instead, as documented here, he quoted the definition of Su 1981. Furthermore, Li Huanzhi cited the same passage (somewhat curtailed) in *Contemporary China: Music* and when Fan Zuyin subsequently quoted Li Huanzhi, he repeated the same text. There is something seemingly authoritative about these words.

43 The USSR was often dubbed the “old big brother” (*laodage*) in China. See Huang Xiaohe 1998, 3.

44 Li Huanzhi 1997, 633–634. See Skrebkov 1957.

45 Fan 2003, 5, quoted from Li Huanzhi 1997, 633.

46 Ibid.

47 During the 1980s, Huang Qiong, a student of Sang Tong, also criticized *The Book* for the rigidity of the rules in the exercises, but that hardly amounts to a major condemnation of its message. See Huang Qiong 1985, 33.

Today, *The Book* continues to occupy a prestigious position in China, probably because those who had contributed to and benefitted from its longevity are still around, even if they are no longer influential in academia. As for the “basic principle,” Li Huanzhi and Fan Zuyin did not acknowledge that it had emerged from a discussion process, be it feigned or otherwise, at the 1956 conference: they presented it as something self-standing and did not question its aesthetic value. In stark contrast, both Su Xia and Du Xiaoshi alluded to the conference as a turning point, though without touching on the daunting presence of a Soviet specialist by the name of Arapov. The “basic principle” – the combination of ethnic modality with functional harmony – seemed to have been imposed from that point onward in China and brought about significant repercussions in the decades to come.⁴⁸

3. FORMATION OF AND ESCAPE FROM THE “NARROW SPACE”

3.1. Arapov and the 1956 Conference

Boris A. Arapov, then a professor of composition at Leningrad Conservatory, was among a group of music specialists sent by the Soviet government to China in 1955–56 under the Sino-Soviet Treaty of Friendship, Alliance and Mutual Assistance.⁴⁹ He was one of the two academics in the group and between October and December of 1955 he chaired regular meetings at the Central Conservatory to discuss the nationalization of harmony, and, more importantly, to plan the 1956 conference devoted to this theme.⁵⁰ The speech Arapov delivered at the conference was published as a paper entitled “Problems related to the fusion of modal and functional harmonic factors and modulation.”⁵¹ We read in the second sentence of this paper that “the basic problem is how best to combine the modal characteristics of different ethnicities [in the PRC] with scientifically based functional harmony.” These are almost exactly the same words Su Xia used to delineate the “basic principle” in his 1981 article, though without attributing them to Arapov. As noted

48 Li Huanzhi and Fan Zuyin document the 1956 conference in passing, without highlighting its importance.

49 Wang 2010. Arapov was awarded the official honor of “People’s Artist” in 1986, having allegedly composed *Zhongguo ming zhu gangqin xiaoqu liu shou* [Six Piano Pieces based on Chinese Folk Tunes] and published them in both USSR and PRC in 1955–58. From 1941–44, he had escaped to Tashkent in Uzbekistan following the siege of Leningrad, teaching at the local music schools and composing an Uzbeki opera. During his visit to North Korea in 1959, Arapov also composed a symphony incorporating Korean pentatonic modes. It is tempting to speculate that Arapov may have introduced the theory of functional harmony to these foreign lands too. See Jaffé 2012, 40.

50 Sheng Lihong (1956, 40) recounted that Arapov criticized Paul Hindemith and Arnold Schoenberg for showing a lack of functional orientation in their harmonic theories. Given Arapov’s authoritative status, his view might well have tempered the Chinese reception of Hindemith’s *Traditional Harmony* (vol. 1, translated by Luo Zhongrong and published in 1950; Hindemith 1949/50) and Schoenberg’s *Structural Functions of Harmony* (first published in 1954). The Chinese translation of the latter was published in 1958 and the translator Mao Yurun made a note to the effect that he had discarded the twelfth and last chapter of Schoenberg’s book because it tilted towards idealism and formalism. These details appear on the verso of the first page of the Chinese 1958 edition (Schoenberg 1954/58).

51 See Arapov 1956a and 1956b. The conference date of 31 March 1956 is given.

earlier, Du Xiaoshi, Li Huanzhi, and Fan Zuyin likewise cited Su Xia in this context without mentioning the original source.

It is intriguing to read in the same paper that Arapov referred to the fusion of ethnic modality and functional harmony as a “basic problem” rather than a “basic principle,” and that there was no mention of any “consensus.” This raises a question: did Arapov mean to prescribe, or perhaps just to recommend, the combined use of ethnic modality and functional harmony to his Chinese colleagues? Although he praised the constituent republics of the Soviet Union for having found this kind of fusion conducive to the development of their musical cultures, he also cautioned the Chinese delegates against the mechanical application of functional harmony to folk music and urged them to conduct more research on their native ethnic modality. Nevertheless, whether Arapov had intended it or not, the use of ethnic modality in tandem with functional harmony was enshrined as a “basic principle” in China as a consequence of the 1956 conference and was applied with much rigor.

One other revealing part of the picture, thus far overlooked, is that Arapov’s recommendation to his Chinese colleagues at the 1956 conference can be traced all the way back to *The Book*. Although *Uchebnik garmonii* was available in print in the Soviet Union by the late 1930s, the first Chinese translation was not published until the year after the 1956 conference. In the summer of 1955, however, the Beijing-born composer Wu Zuqiang took the lead by publishing his Chinese translation of one chapter from *Uchebnik garmonii* in *People’s Music*, a prominent pro-government music journal.⁵² Wu Zuqiang was among the first batch of elite musicians sent to the Moscow Conservatory for further study in the 1950s, when China and the Soviet Union were close allies.⁵³ Wu Zuqiang handpicked the only chapter in *The Book* devoted to the “ethnicization” of harmony in Russian music. Just a few lines into the translated text, we read that “the functional and the coloristic characteristics of the natural minor mode were harmoniously blended in Russian music.”⁵⁴ It is not known which edition of *Uchebnik garmonii* Wu Zuqiang consulted when he worked on the translation, but the idea that functional and coloristic elements constitute a binary opposition, and that they need to be “harmoniously blended,” is in perfect accord with what Du Xiaoshi referred to as a prescriptive “framework.” These notions certainly resonate with what Arapov referred to as a “basic problem” on the occasion of the 1956 conference.

3.2. Two National Conferences on Harmonic Studies

Following the 1956 conference, we hear no more about such academic debates until the late 1970s. As regards music-theoretical research, the first ever nationwide conference in China took place in the post-Mao period in 1979, at a time when the implementation of Deng Xiaoping’s “reform and opening up” (*gaige kaifang*) policy started to trigger new thinking on many different fronts. From 1979 to 1989 there were four nationwide music

52 Dubovsky/Yevseev/Sposobin/Sokolov 1955.

53 Wu Zuqiang studied under Yevgeny Messner at the Moscow Conservatory. Three decades later, from 1982 to 1988, he headed the Beijing Central Conservatory, the music school closest to the party line.

54 Dubovsky/Yevseev/Sposobin/Sokolov 1955, 22.

theory conferences in China. The first two were hosted in 1979 and 1986 at the Wuhan Conservatory of Music, then a powerhouse of pioneering initiatives.⁵⁵ While harmony was the conference theme on both occasions, the first conference was really about the nationalization of harmony, while the second conference shifted the focus to the modernization of harmony.⁵⁶ These national conferences were attended by delegates from numerous music conservatories and institutes and their influence was accordingly far-reaching.

A comparison of the First and the Second National Conferences on Harmonic Studies reveals how the theory and practice of harmony developed in the intervening years. Referring to the second conference held in 1986, Fan Zuyin joined Li Huanzhi in noting that the study of harmony in China had achieved an important breakthrough since the first conference and had “made its way out from the narrow space of functional harmony.”⁵⁷ Harmonic approaches more suited to the composition of modern music were accorded importance at the second conference. In stark contrast, research papers presented at the first conference, as documented in the proceedings, contain virtually nothing about the novel harmonic possibilities opened up by Western composers in the twentieth century. One main reason put forth by Li Huanzhi and Fan Zuyin was that “the theoretical research, teaching, and compositional use of harmony had been bound by the monopolistic system of functional theory.”⁵⁸ Notwithstanding the near monopoly of functional harmony in China since *The Book* was published in 1957, the proceedings of the first conference suggest that the escape from “the narrow space” was already underway in the late 1970s. Sang Tong’s paper to the 1979 conference, which advocated the use of pentatonic chords (with recourse to Hindemith’s rendition of unconventional chords) to serve the cause of the nationalization of harmony, came first in the proceedings.⁵⁹ A much shorter paper by Li Yinghai, advocating the use of tertiary harmonies and functional theory to serve the same cause, was allotted only second place.⁶⁰

4. REPERCUSSIONS OF FUNCTIONAL HARMONY IN CHINA DURING THE 1950S

Li Yinghai had previously published *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony], a monograph that, like *The Book*, was pivotal to the initial formation of “the narrow space.”⁶¹ Li’s book was published in 1959, shortly after Arapov’s visit and the publication of Sposobin’s harmony textbook in China. By the late 1970s, however, Li

55 Wuhan Conservatory was still named the Hubei Arts Institute in 1979.

56 See Fan 2003, 11–12 and 15–17. The themes of the third and fourth nationwide conferences, held in 1988 and 1989, were polyphony and formal analysis respectively. Thus, of the “four big things in composition,” only orchestration was omitted.

57 Compare Fan 2003, 17, and Li Huanzhi 1997, 645. Fan Zuyin might have played safe by quoting from Li Huanzhi to side with the official position.

58 Li Huanzhi 1997, 639. Fan Zuyin (2003, 13) paraphrased this somewhat closely.

59 Sang 1979/80. See also Cheong 2016, 15–16.

60 Fan 2003 devoted two chapters to describing how Li Yinghai and Sang Tong approached the quest for the nationalization of harmony (a chapter to each). An important background here is that Li Yinghai, not Sang Tong, was Fan Zuyin’s teacher.

61 Li Yinghai 1959.

Yinghai's critical position had been challenged by Sang Tong's.⁶² The wind had changed. It no longer worked well to use tertiary chords to dispel non-tertiary chords under the pretext of functional theory.

Sang Tong's ascendancy as a scholar in China, an early sign of which can be gleaned from the 1979 conference proceedings, went from strength to strength, even as "the narrow space" was progressively relegated to history. In the late 1990s, with a view to marking the advent of the new millennium, the Ministry of Culture commissioned scholars to contribute to a series of art education publications, and Sang Tong was invited to be the author of a new textbook on harmony.⁶³ The latter, together with the two volumes of his award-winning textbook on traditional tonal harmony (published in 1982 and 1988 respectively),⁶⁴ signified the official recognition of Sang Tong as arguably *the* specialist in harmonic studies. Indeed, his textbook on traditional harmony was among the most acclaimed in China and eventually established a Chinese-authored publication which could compete with *The Book*.

4.1. Wang Zhenya's and Li Yinghai's Concept of Pentatonic Harmony

Although Sang Tong stands out retrospectively as a major torchbearer in the theorization of both Western tonal harmony and Chinese pentatonic harmony, it was Wang Zhenya and Li Yinghai who first authored theory books specifically on pentatonic harmony (published in 1949 and 1959 respectively, Ex. 4).⁶⁵ If a comparison of the first and second nationwide harmony conferences in post-Maoist China proves to be revealing, it is no less illuminating to set side-by-side these two theory books on pentatonic harmony from the early Maoist period. Wang Zhenya's *The Pentatonic Scale and Its Harmony* was pioneering, given that all other harmony textbooks at the time were about Western tonal harmony. His book was published in October 1949, the month that saw the birth of the PRC. It was timed to perfection, for it was in fact the first theory book on Chinese pentatonic harmony in China.⁶⁶

Wang Zhenya distinguishes two rather than five pentatonic modes.⁶⁷ He includes only a few concrete examples from the musical literature. Instead, he draws on the performance practice of the traditional Chinese instruments *pipa* and *sheng* and proceeds on

62 Sang Tong had not published any major theoretical text prior to the First Conference. Until then he had published mainly musical compositions. See Cheong 2016 for Sang Tong's achievements as a composer and theorist.

63 Sang 2001.

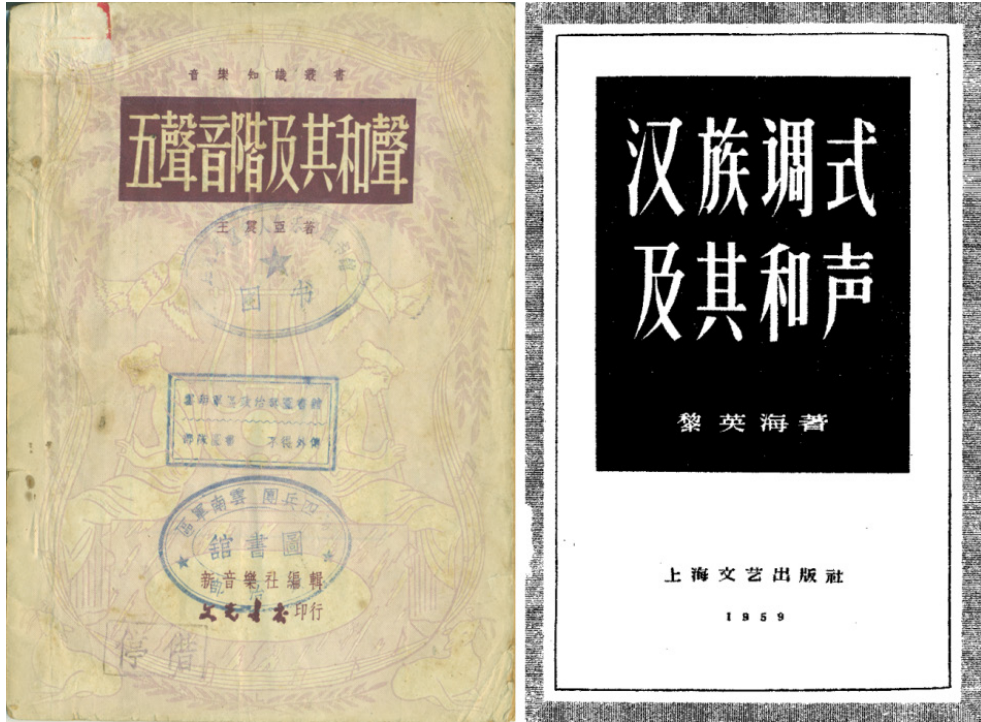
64 Sang 1982/88. See Cheong 2016, 9 on how the two books are related.

65 Wang 1949.

66 Fan 2003, 4. Wang Zhenya had previously published the same material in the research periodical of the *Shangeshe* [Society of Mountain Songs], a student-based academic unit at the *Chongqing guoli yinyue yuan* [Chongqing State Conservatory].

67 The traditional Chinese names of the five pentatonic notes (e.g. C-D-E-G-A) are *gong*, *shang*, *jue*, *zhi*, and *yu* respectively. There are five pentatonic modes to one pentatonic collection. They share the same five notes, but a different note is, in each case, established as *zhuyin*, the "principal note." The five pentatonic modes are named accordingly as the *gong* mode, *shang* mode, and so forth. What Wang Zhenya (1949, 17) called the principal and subordinate modes correspond to the *gong*-mode (C-D-E-G-A) and *zhi*-mode (G-A-C-D-E) in standard Chinese music theoretical texts.

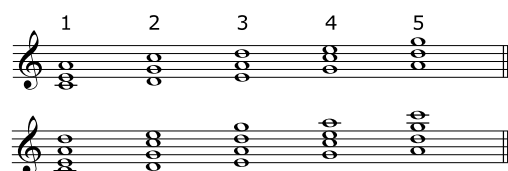
this basis to advocate the use of quartal rather than tertiary chords to harmonize Chinese pentatonic melodies.⁶⁸ The Chinese flavor in Claude Debussy's music, in Wang Zhenya's view, may also be attributed to the use of quartal chords.⁶⁹ There is no trace of functional harmony in his very short book. In chapter three, he proposes the systematic derivation of trichords and tetrachords from the pentatonic scale by extracting every other scale degree from it. As shown in Example 5, the trichords numbered 1 to 5 and the same number of tetrachords are constructed by vertically aligning the pertinent scale degrees.



Example 4: Front covers of Wang Zhenya, *Wusheng yinjie ji qi hesheng* [The Pentatonic Scale and Its Harmony] (1949) (left) and Li Yinghai, *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony] (1959) (right)

68 Wang 1949, 3.

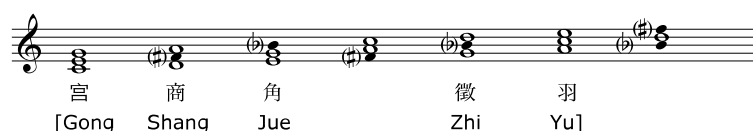
69 One well-known example is the pentatonic passage (mm. 43–44) that briefly disrupts the overall whole-tone setting of Debussy's *Prélude (... voiles)* (*Préludes*, vol. 1, 1909). The arabesques featured in the melody and the quartal chords are all derivable from the same pentatonic collection. Similar approaches to pentatonic harmonies are heard in the first movement of *La mer* (mm. 31–42, except horns, 1903–05), *Pagodes* (mm. 27–30; *Estampes*, 1903), *Cloches à travers les feuilles* (mm. 24–28; *Images*, vol. 2, 1907), and *Pour les quartes* (mm. 7–9; *Douze Etudes*, vol. 1, 1915). Debussy's intricate use of pentatonic harmonies as such is not addressed in Day-O'Connell 2007. Day-O'Connell's focus is on pentatonic melodies rather than pentatonic harmonies, and with reference to European art music rather than folk music: "the pentatonicism I describe will more often appear in the melody alone than suffuse an entire texture (the pentatonic scale, after all, supports only two triads, I and vi)" (*ibid.*, 4). Throughout his monograph, "quartal harmony" is mentioned only once (*ibid.*, 77). Day-O'Connell claims not to have "found any but the major pentatonic [1-2-3-5-6] to have interested Western composers, at least not before the late nineteenth century" (*ibid.*, 5) and his analytical concern is confined accordingly to only one of the five pentatonic modes.



Example 5: Example 5 from Wang Zhenya, *Wusheng yinjie ji qi hesheng* [The Pentatonic Scale and Its Harmony] (1949, 8)

Wang Zhenya then draws our attention to the fact that this restriction often leads to the formation of quartal harmonies. He likens the derivation of quartal harmonies from the pentatonic scale to that of tertiary harmonies from the major/minor scale. A tonic triad, for example, can be understood as having been derived from a major/minor scale by choosing the first, third, and fifth but not the second and fourth scale degrees. This is by far the most startling theoretical position taken by Wang Zhenya, i.e. the suggestion that the same chord-generating principle is at work in both cases.⁷⁰

The nationalization of harmony, a much-debated topic and one to which the highest importance was attached, also led Li Yinghai to publish a monograph in 1959: *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony]. In the intervening decade between the publications of these two books, there had been remarkable changes in the development of harmonic theory in China. The major mission of Li Yinghai's book was to solve the problem of how best to apply functional harmony to Chinese pentatonic modes. There is no mention of any Western composer or theorist in it and most music examples were extracted from what was presented as Chinese folk music (*Zhongguo minzu yinyue*). Li Yinghai shaped his theory around functional theory, which, as mentioned above, had been widely accepted as an unshakable scientific truth in the USSR before it made its way to the PRC. Li's commitment to this conviction led him to prioritize triads in the harmonic vocabulary. Example 6 reproduces Li Yinghai's example 161 to illustrate how he built triads out of the five pentatonic notes (C-D-E-G-A) and tackled the problem that there are only two complete triads within the confines of a pentatonic collection.



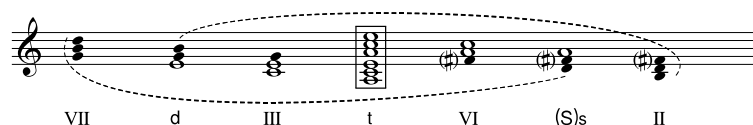
Example 6: Example 161 from Li Yinghai, *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony] (1959, 109; example 164 in 2001 revised edition)

The pentatonic notes (C-D-E-G-A) appear as the roots in five of the seven triads. Li Yinghai denoted the five pentatonic notes and their corresponding triads by the traditional Chinese names of *gong*, *shang*, *jue*, *zhi*, and *yu* respectively. Notes that are required to complete selected triads, and yet are not available in the pentatonic collection, are simply added. The five pentatonic notes and the two non-pentatonic notes are distinguished graphically in the example using white and black noteheads respectively.⁷¹ Li Yinghai

70 It was Li Yinghai, rather than Wang Zhenya, who elaborated this idea. See Li Yinghai 1959, 91. According to Zhao Songguang, Wang Zhenya subsequently gave up his theory as he came to realize that it failed to account adequately for the harmonic “function” of the quartal chords. Zhao Songguang’s view is quoted in Fan 2003, 4.

71 The addition of not just F and B, but also F# or Bb calls for some explanation. It is commonly known among practitioners and theorists of traditional Chinese music that a pentatonic collection is the shared “core” of

commented that the *gong* triad (C-E-G) and the *yu* triad (A-C-E),⁷² the only two complete triads within the pentatonic collection, are the most useful. The *jue* triad (E-G-[B/B $\flat$]) is also considered viable with the rationale that the non-pentatonic fifth of the chord can be left out without causing too much of a threat to its identity. In Li Yinghai's view, the *shang* triad (D-[F/F $\sharp$]-A) and the *zhi* triad (G-[B/B $\flat$]-D) can be used, but in each case, it is advisable to omit the third of the chord and use the open fifth instead. The remaining two triads in the example (on F/F $\sharp$ and B/B $\flat$ respectively) are to be avoided, since the roots of these triads are not available in the pentatonic collection.



Example 7: Example 184 from Li Yinghai, *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony] (1959, 120; example 187 in 2001 revised edition)

Having reviewed the seven triads, Li Yinghai reorders them to center around the *yu* triad (boxed) in his Example 184 (Ex. 7).⁷³ No longer called by its Chinese name, the *yu* triad is now designated as “t” instead. By the same token, the *shang* and *jue* triads are designated as “(S)s” and “d” to specify their subdominant and dominant functions. Such use of chord function symbols is juxtaposed with that of Roman numerals (II, III, VI, VII), which denote scale-steps. A precedent for this example is found in Sposobin's harmony textbook, though with A minor replaced by C major, and with the overall descent replaced by an ascent (Ex. 8). There are other differences, but the similarities remain striking. In both cases, the three notes of the tonic triad are given white noteheads throughout the example. All other notes are given black noteheads. The three dominant-function chords and the three subdominant-function chords are deployed to counter-balance one another around the tonic triad such that black noteheads appear incrementally more frequently towards the two extremes.⁷⁴ This model might be considered a belated, though probably unconscious, consequence of Riemann's dualism transmitted via a Soviet route. Indeed, Riemann had developed a similar theory of pentatonic modes in his *Folkloristische Tonaltätsstudien* from 1916, where he reduced the pentatonic scale to the *yu* mode as it alone supports his argument about the scale's symmetrical attribute. Riemann also posited that quartal, rather than triadic structures, are constitutive of the pentatonic scale.⁷⁵

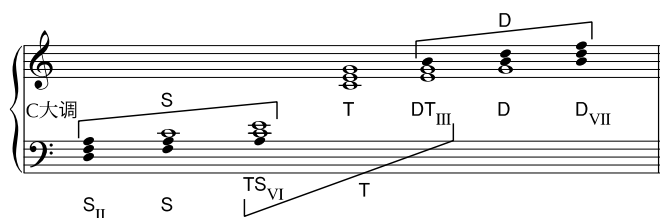
three fifth-related diatonic scales. For example, the pentatonic collection C-D-E-G-A can be supplemented with the non-pentatonic notes F and B, or F $\sharp$ and B, or F and B $\flat$ to yield the diatonic scales C-D-E-F-G-A-B, or C-D-E-F $\sharp$ -G-A-B, or C-D-E-F-G-A-B $\flat$ respectively. They are designated as *qingyue*, *yayue*, and *yan'yue* scales respectively and share the intervallic structures with the Ionian, Lydian, and Mixolydian modes under equal temperament tuning. See Jones 2001.

72 See footnote 67 for the Chinese names of the five pentatonic modes.

73 The broken curve lines pinpoint the note D shared between VII and (S)s, and the note B shared between d and II.

74 There is no mention of the chain of thirds in The Book.

75 Riemann 1916, 1–5. See Utz 2015, 193–200.



Example 8: Examples 17–230 from Chen Min trans., *Heshengxue jiaocheng* [Textbook of Harmony] (Dubovsky/Yevseev/Sposobin/Sokolov 1991, 136)

Example 9 below reproduces the first music example in Li Yinghai's monograph to have adopted an elaborate set of chord symbols. In the 2001 revised edition, from which Example 9 is drawn, the first "t" in each system is misprinted as "s." According to Li Yinghai, the folk melody *Xiu Chuang Lian* is from the Hebei province and is in the *yu* mode, i.e. C#-E-F#-G#-B. The harmonization utilizes tertiary chords retrievable from the *yu* mode and shows an observant use of the T-S-D-T paradigm of functional theory.



Example 9: Example 230 from Li Yinghai, *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony] (Li Yinghai 2001, 145; example 227 in the 1959 edition)

Li Yinghai's harmonization of the folk melody includes two notes (A# and D#) foreign to the *yu* mode on C#. Such inflected notes (*bianyin*) are traditionally used *melodically* to add color and in the process, the pentatonic "core" may be expanded into one of the three Chinese heptatonic scales.⁷⁶ But here they are used *harmonically* to make a larger pool of functional chords available:

1. the non-pentatonic note A# contributes to the formation of the only major subdominant chord (F#-A#-C#) in m. 6;
2. the non-pentatonic note D# appears as the fifth of a minor dominant seventh chord (G#-B-D#-F#) in mm. 2 and 4.⁷⁷

⁷⁶ See Day-O'Connell 2001 and Jones 2001.

⁷⁷ The non-pentatonic note D# can of course be omitted without altering the identity of the seventh chord.

The semitone-free pentatonic sound world of the folk melody is also disrupted by the bass note A# (m. 6), since it forms a plainly exposed semitonal inflection B-A#-B.⁷⁸

Example 9 is the first in a series of music examples through which Li Yinghai delivers his instruction for the harmonization of Chinese pentatonic folk melodies. Three main stages are proposed. First, identify the pentatonic mode on which the Chinese folk melody is based by assuming the last note of the melody to be the first note of the pentatonic mode. Second, harmonize the last note of the melody with a major or minor triad. Third, treat the last chord as tonic in function and the penultimate chord as subdominant or dominant in function in order to bring the music to an end with a plagal or an authentic cadence.

Depending on the pentatonic mode in use, the constituent notes of the chords that assume tonic, subdominant, or dominant functions may be foreign to the referential pentatonic collection. The incongruity of using a plagal or an authentic cadence to end a Chinese pentatonic melody is registered keenly when one or more notes in the cadential chords are extraneous to the referential pentatonic collection.⁷⁹ Li Yinghai's attempt to graft chordal functions, theoretical concepts indigenous to Western tonal music, to Chinese pentatonic contexts yields rather peculiar results.

Based on the "objective" presence of the overtone series, Li regards the superimposition of thirds as the only option for chord construction and criticizes the use of quartal chords in the construction of Chinese pentatonic harmonies. Some strong words are used here:

Some held the view that "Chinese chords" should not be based upon the superimposition of thirds. Can it be that Chinese people have different ears and therefore hear the intervals of seconds and sevenths as consonant in effect?⁸⁰

When a revised edition of Li Yinghai's book appeared in 2001, more than four decades after it was first published, such pungent remarks were omitted. Neither did Li Yinghai repeat his former suggestion that Chinese terminology should be adopted, with tonic (T), subdominant (S), and dominant (D) replaced by *zhu* (Z), *xiashu* (X), and *shu* (S) respectively. The tribute Li Yinghai had previously paid to Mao Zedong's *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* [Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art] of 1942 also disappeared from the 2001 edition.⁸¹ These amendments, which provide us with impor-

78 The semitone E-D# (m. 4), which lurks in an inner part, is much less disruptive.

79 Li Yinghai is aware of this problem. Instead of abandoning, or treating more freely, the major or minor triad as a way of ending Chinese folk melodies, he finds a solution by drawing on the syntax of Western tonal music. In Example 163 (Li Yinghai 1959, 111), a pentatonic melody ends with the note D and is, by definition, in the *zhi* mode D-E-G-A-B. Li Yinghai harmonized the last note D of the melody with a D major triad, even though the third of the chord (F#) is extraneous to the pentatonic collection. Li gets around the problem by introducing the note F# as a passing note in the lower voice, prior to its appearance in the concluding chord, which is tonic in function by default.

80 Ibid., 91.

81 This is found in the preface (ibid., III-IV) and the introduction to part II of the book, at which point Li Yinghai's discourse turned from modes to Chinese (Han) modal harmonies (ibid., 90). According to Liu Ching-Chih, the core of Mao's *Talks* revolves around "the need for literature and art to serve the people, to be popularized, and to achieve higher standards." (Liu 2010, 721, note 131)

tant insights, are reflective of the tumultuous changes in China's political and intellectual climate during the post-Cultural Revolution era.

As mentioned in part two of this article, Fan Zuyin and Li Huanzhi both commented on how functional theory impacted on the nationalization of harmony in China with reference to exactly the same texts, which are seminal writings by eminent theorists of the time. They include Li Yinghai's *Han Modality and Its Harmony*, Jiang Dingxian's paper entitled "Problems of Ethnic Style in Harmonic Usage" delivered at the 1956 conference chaired by Arapov, and writings on the same topic published by Wu Shikai and Zhao Songguang in the late 1950s.⁸² The theorists' premises and arguments were somewhat ambivalent, but their search for theoretical positions and compositional strategies to cope with the increasingly prescriptive use of functional harmony, and therefore of tertiary chords, is evident even in the heyday of state control.

4.2. Jiang Dingxian, Wu Shikai, and Zhao Songguang: Dissent about Tertiary Chords in Chinese Harmony

Jiang Dingxian proposed to supplement the use of tertiary harmony with a free grouping of pentatonic notes. He commented that "strictly speaking, they are not proper chords, just groupings of notes," but he insisted that they should be valued for their ethnic colors.⁸³ Jiang Dingxian's paper, first published in the *Bulletin of the Central Conservatory* in 1956, was praised by Fan Zuyin as an impactful paper on harmonic studies in the mid-1950s.⁸⁴ There is, however, nothing new in what Jiang Dingxian proposed. Composers had experimented with the combined use of tertiary and non-tertiary chords already before 1949,⁸⁵ before the enforced use of functional harmony brought about an increasingly sharp and hierarchical distinction between tonal and coloristic harmony. Jiang Dingxian's proposed use of coloristic "groupings of notes" to serve the cause of nationalization was probably conceived as a strategy to mitigate the "grip" of functional harmony. Just as the latter was imposed in the interests of nationalization, Jiang Dingxian proposed non-tertiary harmony to the same ends. It was a way of affirming the worth of "ethnic colors."

Wu Shikai, like Jiang Dingxian, understood harmony as either functional or coloristic in makeup. In a paper published in 1959, also in the *Bulletin of the Central Conservatory*, he wrote:

Non-tertiary chords are vital for their enriching ethnic colors, but they can never be made any part of the harmonic foundation due to their inherent weakness. [...] [Pentatonic harmony] should be built on the tonal system of functions, which draws on the seven triads derivable from the diatonic scale.⁸⁶

82 Wu 1959; Zhao 1959 and 1960.

83 Jiang 1956/96, 16.

84 Fan 2003, 6.

85 Li Yinghai (1959, III) points out that Chinese composers such as Huang Zi and Chao Yuanren had already proposed and practiced "sinicized harmonies" during the 1930s.

86 Fan 2003, 8–9.

According to Wu Shikai, the problem of stylistic incongruity does not stem from the use of tertiary chords, but rather from the dogmatic use of harmonic progressions that are typically Western in style, which should be avoided. He argued that harmonic progressions rich in Chinese modal characteristics should be creatively explored.⁸⁷

The *Bulletin of the Central Conservatory* also published Zhao Songguang's paper on the fifth-generated pentatonic system. Zhao Songguang cut his way through the difficulties by noting a major discrepancy between Chinese pentatonicism and Western diatonicism. Upholding the cause of nationalization, he boldly argued against the use of triads in pentatonic contexts. His theory is intriguing. It is grounded on the derivation of a pentatonic collection from the cyclical use of a perfect fifth. As a result, the second to fifth notes generated by the progenitor note relate to it by what comes close to the intervals of a perfect fifth, major second, minor third, and major third respectively. Zhao Songguang's theorization of a pentatonic collection as a series of perfect fifths led him to argue that the interval of a major third is the most dissonant among all the intervals available in the Chinese pentatonic sound world and that the interval of a minor third is less consonant than a major second.⁸⁸ Significantly, he argued that triads have no place in the fifth-generated pentatonic system, since the latter is fundamentally distinct from the system of major-minor tonality. Having fought hard to do without triads, i.e. the basic components of functional harmony, Zhao Songguang may then have found it necessary to somehow pay homage to the official theoretical position, for he then transferred the dichotomous distinction between the functional and the coloristic from the domain of chords to that of notes. He considered the tonic, subdominant, and dominant notes to be functional and all other notes to be coloristic in effect, though it is not clear whether (and if yes, how) this distinction is aurally perceptible or compositionally relevant.

The application of functional theory to a Chinese pentatonic framework stands out as a markedly different enterprise from the theoretical position delivered in Wu Zuqiang's translated chapter from *The Book*. The pentatonic scale lacks many of the tertiary chords retrievable from the diatonic scale and is thus deficient of the resource upon which functional theory is grounded. Any attempt to force functional harmony to work in such an ill-matched pairing can only lead to mutations of one kind or another to the point of seriously undermining Chinese pentatonicism, if not also the functional harmony imposed. In order to survive reasonably well in China, given the tight political control on all walks of life, the Chinese people often comply with a policy in word but not in deed without leaving any obvious trace that discrepancies as such exist. Jiang Dingxian, Wu Shikai, and Zhao Songguang might have come up with these inventive ideas because they understood that they could not abandon the use of functional harmony, but must find ways to live with it. They no doubt succeeded, since their papers were published in the *Bulletin of the Central Conservatory*, which implies official approval.

In 2003, Fan Zuyin retrospectively praised the research achievements of these theorists in the 1950s by reiterating that they had observed the celebrated "basic principle" by combining ethnic modal features with scientific functional harmony. Again, he avoided

87 Wu Shikai's words are quoted by Fan in *ibid.*, 9.

88 The Japanese composer Mitsukuri Shūkichi arrived at similar theoretical positions in the 1930s and might have taken Riemann's *Folkloristische Tonalitätsstudien* as a reference (see Utz 2015, 204–205).

using his own words and quoted instead from *Contemporary China: Music*, which in turn quotes Su Xia:

In sum they [Li Yinghai, Jiang Dingxian, Wu Shikai, and Zhao Songguang] upheld the principle of combining the modal characteristics of different ethnicities and scientific functional harmony. This conclusion had been reached after debating the nationalization of harmony in the mid-1950s with reference to musical compositions in the USSR and the PRC. It is indicative of the status of research into harmony in China at that stage.⁸⁹

5. EPILOGUE

To summarize, the summer of 1955 saw the publication of Wu Zuqiang's translation of a chapter from Sposobin's harmony textbook, the only chapter in *The Book* dealing with the nationalization of harmony. This was followed by the arrival of Arapov from the Soviet Union later that year. Arapov met with his Chinese colleagues on a regular basis and led their discussion of issues related to higher education in music and, more particularly, tactics for nationalizing harmony. Unlike the ensuing 1956 conference, on which occasion Arapov delivered what seems an ill-fated speech (ill-fated because a notable amount of reliable textual evidence points to the nailing down of the "basic principle" as having stemmed from his speech), there is hardly any documentation of what the regular meetings preceding the conference were about.

In order to uphold and practice the "basic principle," the teaching of functional harmony had become indispensable by the late 1950s. It is thus timely that the first harmony textbook in Chinese to have drawn on functional theory in a comprehensive way was published in 1957–58. There is a clear mission to *The Book*, i.e. to serve the official implementation of the teaching of Western tonal harmony by means of functional theory. The implementation was considered progressive by faithfully following the lead of the Soviet "old big brother." The extent to which a logical thread can be seen to have connected these events, extending from Wu Zuqiang's translation of one handpicked chapter from *The Book*, Arapov's arrival in China, the 1956 conference, to the publication of the whole of Sposobin's harmony textbook, is impressive. It is as if a blueprint had been set according to which the entire sequence of events was acted out.

The "basic principle" was grounded in an unstated assumption that functional harmony and ethnic modality can be satisfactorily fused to create a national harmony. One major factor that contributed to the favorable acceptance of functional theory as well suited to this key role is its putative scientific basis, which for many was enough to render functional harmony indispensable to any attempt to ethnicize harmony.⁹⁰

Although *Uchebnik garmonii* was originally conceived as a textbook for the teaching of Western tonal harmony in the Soviet Union, it came to assume exceptional pedagogical importance in China. From the publication of the first Chinese translation of *The Book* in the late 1950s to the present day, it continues to be looked upon as a tour-de-force of

89 Li Huanzhi 1997, 635; quoted in Fan 2003, 10–11.

90 The widely held position in China that functional theory is scientifically grounded is one that dies hard. In an article published as late as 1985, we still read that functional theory was "verified" by a Soviet musician-cum-physicist. See Huang 1985, 28.

Soviet theory. It is not commonly known that functional theory is indebted to Riemann (i.e. to the “imperial” West),⁹¹ not least because it had passed through Gevaert, Catoire, and the four Moscow theorists – a circuitous path – before reaching China.

These ideas [about functional harmony], though, did not enter Soviet theory directly through the works of Riemann, but through the works of his follower Gevaert, whose approach was subsequently developed and refined by the Soviet theorist Georgy Catoire during the 1920s. During the 1930s, these functional concepts were further refined for Soviet theory by the “brigade” of Moscow theorists who wrote the first truly Soviet harmony textbook[.]⁹²

Yet, it is debatable whether Riemann’s ideas were “refined” or in truth distorted. While the three harmonic functions, pillars to Riemann’s theory, remain central in *The Book*, the symbols for harmonic functions no longer stand on their own. Rather, they are combined with Roman numerals, residues of the *Stufen* theory that were understood as irreconcilable with Riemann’s functional theory. This poses the question as to whether the Soviet theorists’ espousal of functional theory was whole-hearted, or whether it was partly driven by the analogy between the notion of dialectical materialism and the dynamic interaction among the three harmonic functions – an analogy that would have rendered the functional theory politically correct in the eyes of the communist regimes.⁹³

When the “first truly Soviet harmony textbook” came out in print, it was in the midst of the Great Purges, when Stalin was tightening his dictatorial grip. Similar purges were underway in Maoist China not long after the PRC was founded in 1949. The De-Stalinization and cultural thaw instigated by Khrushchev following Stalin’s death in 1953 further fueled the Chinese communist regime’s determination to “clean up” China. In this context, the translation of the “first truly Soviet harmony textbook” into Chinese for publication in the late 1950s would have played its part, helping to preclude highly chromatic or modernistic harmony from taking root on Chinese soil. The stipulated use of three functions, according to Su Xia’s testimony, often boils down to the use of just “a few primary triads.” This was especially the case during the period of the “Gang of Four,” when composers found it risky to venture beyond diatonic harmony populated by mainly the tonic, subdominant, and dominant triads.

When Sposobin collaborated with three other music theory professors at the Moscow Conservatory to write *Uchebnik garmonii* in the 1930s, there was of course no sign that *The Book* would later be read by so many musicians in a foreign land and that it would initiate a whole tradition of harmony teaching in China to such an extent that it became one of the most widely used harmony textbooks worldwide. That Sposobin would eventually emerge as one of the most revered, and certainly best known, music theorists in China would have seemed inconceivable. As a textbook of Western tonal harmony, *The Book* remains unsurpassed in sales, but it is doubtful whether it would have achieved this status had it not been entrusted with the political mission of nationalizing harmony in the heyday of ideological power struggles. As *The Book* continues to enjoy canonic status in

91 Riemann and other theorists were acknowledged in the first but not the second edition of *Uchebnik garmonii*, which is the version that came to be used until today in Russia and China. See note 4.

92 Carpenter 1988, 956.

93 Both the then putative scientific basis of functional theory and the musical representation of dialectical materialism through three interactive harmonic functions resonate with Lenin 1913.

China, as well as in Russia, it remains freighted with political agendas. Even if over time these agendas have receded into our collective unconscious, they may still have the potential to influence us.

APPENDIX

Appendix 1: Music textbooks by Sposobin translated into Chinese and adopted as teaching materials

- Sposobin, Ivan V. 1955. *Yinyue jiben lilun* [Elementary Music Theory]. Translated by Wang Qizhang. Beijing: Yinyue Chubanshe.
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1957/58. *Heshengxue jiaocheng (shang, xia)* [Textbook of Harmony (Parts I & II)]. Translated by Zhu Shimin. Beijing: Yinyue Chubanshe.
- Sposobin, Ivan V. 1957. *Qushixue (shang, xia)* [Musical Form (Parts I & II)]. Translated by Zhang Hongmo. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Sposobin, Ivan V., ed. 1957. *Shichang: diyi bufen, ershengbu shichang* [Sight-Singing: Part I, Two-Part Sight-Singing], Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1991. *Heshengxue jiaocheng, (shang, xia)* [Textbook of Harmony, (Parts I & II)]. Translated by Chen Min. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe.

Appendix 2: Table of Contents of the Chinese Translation of The Book (1991)

Volume I

Introduction

1. Major and Minor Triads; Four-Part Harmony
2. Functional System of the Primary Triads
3. Connection of Root-Position Triads
4. Harmonization of Melody with Primary Triads
5. Change of Spacing
6. Harmonization of Bass Line
7. Leaps between the Thirds of Primary Triads
8. Cadence; Period; Phrase
9. Cadential Six-Four Chord
10. First Inversions of Primary Triads
11. Leaps that Connect Triads and Their First Inversions
12. Connection of Two First-Inversion Triads
13. Passing and Auxiliary Six-Four Chords
14. Dominant Seventh Chord in Root Position (D₇)
15. Inversions of Dominant Seventh Chord
16. Leaps that Resolve Dominant Seventh Chord to Tonic Triad
17. Functional System (Complete) and Major and Harmonic Minor Keys; Diatonic System
18. First-Inversion and Root-Position Triads on the Supertonic (SII₆ and SII)

19. Harmonic Major Key
20. Triad on VI; Deceptive Cadence; Extension of Period
21. Subdominant Seventh Chord (SII₇)
22. Leading-Tone Seventh Chord (DVII₇)
23. Dominant Ninth Chord (D₉)
24. Rarely Used Chords in the Dominant-Function Group
25. Natural Minor Mode in Phrygian Progression
26. Diatonic (Tonal) Sequence and Secondary Seventh Chord (Sequential Chord)
27. Diatonic Modes in Russian Music

Volume II

28. Secondary Dominant Harmony in Chord Progression
30. Altered Tones in Secondary Dominant Harmony
31. Classification of Tonal Relationship
32. Tonal Digression, Chromatic System
33. Chromatic Sequence; Tonal Digression
34. Modulation
35. Modulation to First-Class Related Keys
36. Prepared Suspension in a Single Voice
37. Prepared Suspension in Two and Three Voices
38. Diatonic Passing Tone in a Single Voice
39. Diatonic Passing Tone in All Voices
40. Diatonic and Chromatic Auxiliary Tone
41. Chromatic Passing Tone
42. Anticipation
43. Cambiata (Not Prepared; Not Resolved)
44. Suspensions of Different Settings
45. Delayed Resolution of Non-Chord Tone
46. Altered Chord in the Dominant-Function Group
47. Altered Chord in the Subdominant-Function Group
48. Pedal Tone
49. System of Modal Mixture
50. Flat-VI Triad (tsVI) in Modal Mixture
51. Tonal Hierarchy; Modulation (Keys with a Difference of Two Sharps or Flats)
52. Modulation (Keys with a Difference of Three to Six Sharps or Flats)
53. Modulation via Modally Mixed Flat-VI Triad (tsVI) and Neapolitan Chord
54. Modulation via the Same Tonic Note and Tonic Triad
55. Sequential Modulation
56. Unexpected Harmonic Progression
57. Enharmonic Modulation via Diminished Seventh Chord
58. Enharmonic Modulation via Dominant Seventh Chord
59. The Basic Principles of Tonal Plan
60. Issues of Harmonic Analysis

Appendix 3: Books that provide model answers to the exercises in Sposobin's textbook

- Huang Huwei. 2008. *Heshengxue jiaocheng xiti jieda (shang, xia)* [A Textbook of Harmony: Model Answers to Exercises (Parts I & II)]. Beijing: Remin Yinyue Chubanshe.
- Liu Xueyan/Liu Ming. 2013. *Sibosuobin heshengxue jiaocheng jiao yu xue tongbu fudao* [Instruction in the Teaching and Learning of Sposobin's A Textbook of Harmony, Books I & II]. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe.
- Chen Enguang. 2013. *Heshengxue jiaocheng xiti xiangjie* [Detailed Explication of the Questions in A Textbook of Harmony]. Tianjing: Baihua Wenyi Chubanshe.
- Wen Ziyang. 2014. *Hesheng xiti zuoye: yiju sibosuobin deng zhu heshengxue jiaocheng* [Harmony Exercises: Based on Sposobin's A Textbook of Harmony]. Chongqing: Xinan Shifan Daxue Chubanshe.

References

- Arapov, Boris A. 1956a. "Hesheng zhong de diaoshi yinsu yu gongneng yinsu de jiehe yiji zhuandiao de yixie wenti" [Problems about the Fusion of Modal and Functional Harmonic Factors and Modulation]. Translated by Zhang Yue. *Renmin Yinyue* [People's Music] 11: 47–48.
- Arapov, Boris A. 1956b. "Hesheng zhong de diaoshi yinsu yu gongneng yinsu de jiehe yiji zhuandiao de yixie wenti" [Problems about the Fusion of Modal and Functional Harmonic Factors and Modulation]. Translated by Zhang Yue. *Renmin Yinyue* [People's Music] 12: 46–48.
- Butir, L.M. 2001. "Catoire [Katuar], Georgy." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05179> (8 April 2016)
- Carpenter, Ellon D. 1988. "The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950." PhD diss., University of Pennsylvania.
- Catoire, Georgii L'vovich. 1924/26. *Teoreticheskii kurs garmonii*. 2 vols. Moscow: Muzykal'nyi sector.
- Chao, Yuenren. 1928. *Xin Shige Ji* [Anthology of New Poetry for Singing]. Shanghai: Shangwu Yinshuguan.
- Cheong, Wai-Ling. 2016. "Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong: Modernist Harmonic Approaches in China." *Acta Musicologica* 88/2: 87–108.
- Dahlhaus, Carl. 2001. "Harmony. 2. Basic Concepts." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50818> (14 April 2018)
- Day-O'Connell, Jeremy. 2001. "Pentatonic." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21263> (13 April 2018)
- Day-O'Connell, Jeremy. 2007. *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. Rochester (NY): University of Rochester Press.

- Du, Xiaoshi. 1990. "Dui woguo yinyue chuanguo zhong hesheng minzu fengge fazhan lishi de huigu yu sikao" [Revisiting the Style and Historical Development of Ethnicized Harmony in China]. *Shoudu Shifan Daxue Xuebiao* [Journal of Capital Normal University] 5: 51–58.
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1934/35. *Prakticheskii kurs garmonii*. 2 vols. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo (Muzgiz).
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1937/38. *Uchebnik garmonii*. 2 vols. 2nd edition. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo (Muzgiz).
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1955. "Eluosi yinyue zhong de ziran xiaodiao ji qita diaoshi de hesheng fangfa" [Approaches to the Harmonization of Natural Minor and Other Modes in Russian Music]. Chapter 27 of *Uchebnik garmonii* translated by Wu Zuqiang. *Renmin Yinyue* [People's Music] 7: 22–25.
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1957/58. *Heshengxue jiaocheng (shang, xia)* [Textbook of Harmony (Parts I & II)]. Translated by Zhu Shimin. Beijing: Yinyue Chubanshe.
- Dubovsky, Iosif / Sergei V. Yevseev / Igor V. Sposobin / Vladimir V. Sokolov. 1991. *Heshengxue jiaocheng (shang, xia)* [Textbook of Harmony (Parts I & II)]. Translated by Chen Min. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe.
- Fan, Zuyin. 2003. *Zhongguo wusheng xing diaoshi hesheng* [Chinese Pentatonicized Modal Harmony]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Gevaert, François August. 1905/07. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. 2 vols. Paris/Bruxelles: H. Lemonie & Cie.
- Hindemith, Paul. 1949/50. *Chuantong heshengxue* [A Concentrated Course in Traditional Harmony, vol. 1, 1949]. Translated by Luo Zhongrong. Shanghai: Wenguang Shudian.
- Huang, Qiong. 1985. "Liu ben heshengxue jiaocheng de bijiao" [A Comparative Study of Six Harmony Textbooks]. *Yinyue Yishu* [The Art of Music] 3: 26–33.
- Huang, Xiaohe. 1998. *Sulian yinyue shi* [Soviet Music History]. Fuzhou: Haixia Wenyi Chubanshe.
- Jaffé, Daniel. 2012. *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham: Scarecrow Press.
- Jiang, Dingxian. 1956/96. "Hesheng yunyongshang de minzu fengge wenti" [Problems of Ethnic Style in Harmonic Usage, 1956]. In *Hesheng de minzu fengge yu xiandai jifa* [The Nationalistic Style in Harmony and Modern Techniques]. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 1996: 1–34.
- Jones, Stephen. "Mode. V. Middle East and Asia. 5. East Asia: diao and chōshi. (i) China: diao." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718> (13 April 2017)
- Lenin, Vladimir I. 1913. "Tri istochnika i tri sostavnykh chasti marksizma" [The Three Sources and the Three Component Parts of Marxism]. *Prosveshcheniye* 3, 1–17, reprinted in *Collective Works*, vol. 19 (1963), 23–28.
- Li, Huanzhi. ed. 1997. *Dangdai Zhongguo: yinyue* [Contemporary China: Music]. Beijing: Dangdai Zhongguo Chubanshe, reprinted 2009.

- Li, Yinghai. 1959. *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony]. Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe.
- Li, Yinghai. 2001. *Hanzu diaoshi ji qi hesheng* [Han Modality and Its Harmony]. Revised edition. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Liu, Ching-Chih. 2010. *A Critical History of New Music in China*. Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Protopopov, Vladimir. 1960. "Review: *Elementarnaya Teoriya Muzyki* by Igor Vladimirovich Sposobin." Translated by Miloš Velimirović. *Journal of Music Theory* 4/2: 249–253.
- Riemann, Hugo. 1916. *Folkloristische Tonalitätsstudien*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo. 1918/19. *Ludwig van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. 2 vols. Berlin: Hesse.
- Sang, Tong. 1979. "Wusheng zonghexing hesheng jiegou de tantao" [The Structure of Vertically Integrated Pentatonic Harmony]. In *Heshengxue xueshu baogaohui lunwen huibian* [Proceedings of the Conference on Harmonic Studies]. Wuchang: Hubei Yishu Xueyuan Heshengxue Xueshu Baogaohui Bangongshi, 4–16, reprinted in *Yinyue Yishu* [The Art of Music] 1 (1980), 20–44.
- Sang, Tong. 1982/88. *Hesheng de lilun yu yingyong* [The Theory and Practice of Harmony]. 2 vols. Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe.
- Sang, Tong. 2001. *Heshengxue jiaocheng* [Textbook of Harmony]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Schoenberg, Arnold. 1958. *Hesheng de jiegou gongneng. Structural Functions of Harmony* [1954]. Translated by Mao Yurun. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe.
- Sheng, Lihong. 1956. "Hesheng Xueshu Taolunhui" [Symposium on Harmony]. *Renmin Yinyue* [People's Music] 1: 40.
- Skrebkova, Olga L. / Sergei S. Skrebkov. 1955. *Shiyong heshengxue jiaocheng* [Textbook of Practical Harmony] [1952]. Translated by Sun Jingyun. Beijing: Yinyue Chubanshe.
- Skrebkov, Sergei S. 1957. *Fudiao yinyue* [Polyphonic Music] [1956]. Translated by Wu Peihua and Feng Chenbao. Beijing: Yinyue Chubanshe.
- Su, Xia. 1981. "Hesheng minzuhua de lishi yu xianzhuang" [History and Current State of Ethnicized Harmony]. *Yinyue Yanjiu* [Music Research] 3: 27–43.
- Utz, Christian. 2015. "Paradoxa, Sackgassen und die 'geschichtliche Wirklichkeit' interkultureller Rezeption: Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der Diskussionen über eine 'japanische Harmonik' im Zeitraum 1900–1945." *Archiv für Musikwissenschaft* 72/3: 188–212.
- Wang, Anguo / Wen Wang. 1991. "Guonei chuban de heshengxue zhuanzhu, yizhu, lunwen mulu suoyin (1914–1990)" [Index to the titles of books, translations, and articles on harmony published in China (1914–1990)]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao* [Journal of the Central Conservatory of Music] 3: 88–96.
- Wang, Zhenya. 1949. *Wusheng yinjie ji qi hesheng* [The Pentatonic Scale and Its Harmony]. Shanghai: Wenguang Shudian.

- Wang, Zhenya. 2010. "Sulian zhuanjia zai Zhongyang Yinyue Xueyuan" [USSR Experts at the Central Conservatory of Music]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao* [Journal of Central Conservatory of Music] 4: 3–6.
- Wu, Shikai. 1959. "Guanyu woguo gong-shang-jue-zhi-yu diaoshi hesheng zhong ruogan jiben wenti chubu tantao" [Preliminary Investigation of the Modal Harmony of the Chinese Gong-Shang-Jue-Zhi-Yu System]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Yuankan* [Bulletin of the Central Conservatory] 6: 1–22 and 44.
- Zhao, Songguang. 1959. "Lun wudu xiangsheng diaoshi tixi" [On the Fifth-Generated Modal System]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Yuankan* [Bulletin of the Central Conservatory] 5: 9–12, 6: 29–40, 7:39–45.
- Zhao, Songguang. 1960. "Lun wudu xiangsheng diaoshi tixi" [On the Fifth-Generated Modal System]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Yuankan* [Bulletin of the Central Conservatory] 8/9: 49–59, 10: 50–59.

Cheong, Wai Ling / Hong, Ding (2018): Sposobin Remains. A Soviet Harmony Textbook's Twisted Fate in China. *ZGMTH* 15/2, 45–77.
<https://doi.org/10.31751/974>

© 2018 Wai Ling Cheong (cheongwl@cuhk.edu.hk), Ding Hong (hongding@foxmail.com)

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: 23/01/2018
angenommen / accepted: 05/05/2018
veröffentlicht / first published: 18/12/2018
zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Vom ›Fremdling‹ zum ›Maßstab‹

Zum Einzug der westlichen Musiktheorie in die arabische Welt bis ins frühe 20. Jahrhundert

Salah Eddin Maraqa

Europäische Musik wurde im 19. Jahrhundert in den arabischen Ländern zum Symbol für Fortschritt und das Besitzen, Lernen und Spielen von europäischen Musikinstrumenten zu einem Statussymbol, das die Zugehörigkeit zu einer höheren gesellschaftlichen Schicht ausdrückte. Im Zuge der umfangreichen Staatsreformen und Modernisierungsprogramme – insbesondere in Ägypten – wurden ab 1820 Militärkapellen und -musikschulen nach europäischem Vorbild gegründet. Somit drang die europäische Musik auch in die ärmeren Bevölkerungsschichten ein. Mit der Gründung zahlreicher Missionsschulen in Syrien und Ägypten und der zunehmenden Aktivität europäischer wie amerikanischer Missionare, für die Musik ein wichtiges Mittel darstellte, das Evangelium zu verkündigen, wurden viele christliche wie nicht-christliche Araber aus einfachen Verhältnissen weiteren Formen westlicher Musik ausgesetzt. Für die Unterweisung in der westlichen Musik waren somit arabischsprachige Schriften zur westlichen Musiktheorie unentbehrlich (Taʿlīmcibaşı; Edwin Lewis; Rizqallāh Šihāta; Don Angelo Bormida; Aḥmad Amīn ad-Dīk). Der vorliegende Aufsatz widmet sich zuerst diesen Schriften und zielt darauf, ihre Entstehungsbedingungen und ihren Inhalt zum ersten Mal systematisch darzulegen. Daraufhin wird dem parallel dazu zu beobachtenden Einfluss westlicher Musiktheorie auf die Theorien arabischer Musik nachgegangen (Miḥāʾil Mušāqa/Louis Ronzevalle; Ibrāhīm Beg Muṣṭafā; Muḥammad Ḍākir Beg). Der Text liefert damit umfangreiches Material für eine Erforschung der Geschichte der Verbreitung, Rezeption und Aneignung westlicher Musiktheorie in den arabischen Ländern.

In the nineteenth century European music became a symbol of progress in the Arab world. Possessing, learning, and playing a European musical instrument became a status symbol that expressed an affiliation with a higher social class. In connection with state reforms and programs of modernization – especially in Egypt – military music bands and schools were established from 1820 onwards based on European models. As a consequence, European music was introduced to the poorer segments of the population. With the founding of many missionary schools in Syria and Egypt and the growing activity of European and American missionaries, who considered music an important medium for spreading the gospel, many Christian and non-Christian Arabs from poor backgrounds were exposed to other forms of Western music. Thus, for instruction in Western music Arabic writings on Western music theory became essential (Taʿlīmcibaşı; Edwin Lewis; Rizqallāh Šihāta; Don Angelo Bormida; Aḥmad Amīn ad-Dīk). The first part of the present article focuses on these writings and aims to systematically describe their contents and the circumstances in which they were created for the first time. Subsequently, the observable parallel influence of Western music theory on theories of Arab music is traced (Miḥāʾil Mušāqa/Louis Ronzevalle; Ibrāhīm Beg Muṣṭafā; Muḥammad Ḍākir Beg). The article provides extensive material for the study of the history of the dissemination, reception, and adoption of Western music theory in the Arab world.

Schlagworte/Keywords: Arab music theory; Arabic writings on Western music theory; arabische Musiktheorie; arabische Schriften zur westlichen Musiktheorie; Militärmusikschulen; Military music schools; missionary schools; Missionsschulen; Tonic Sol-fa; Western influence; westlicher Einfluss

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts beteiligten sich in den Zentren der arabischen Welt immer mehr Persönlichkeiten am Lernen, Lehren und Aufführen westlicher Musik. Die Nachfrage nach Unterweisung in westlicher Musik und Musiktheorie kam sowohl von den europäischen Einwohner*innen (überwiegend aus Italien, Griechenland, Frankreich und Großbritannien) als auch von einem großen Teil der westlich erzogenen Einheimischen, die westliche Musik als fortschrittlich und ihre Akzeptanz als Voraussetzung für den Zutritt zu den höheren Rängen der Gesellschaft ansahen.¹ Dafür waren zunächst keine musiktheoretischen Lehrschriften auf Arabisch notwendig, da die Angehörigen beider Gruppen Zugang zur Musikkultur in der einen oder anderen europäischen Sprache hatten.² Für den Rest der Bevölkerung, der sich mit westlicher Musik auseinanderzusetzen hatte, wie die meistens aus den einfachen und ärmeren Schichten der Gesellschaft stammenden Militärmusiker oder die Gemeindemitglieder der Missionskirchen, waren musiktheoretische Lehrschriften in arabischer Sprache hingegen unentbehrlich. Diese mussten bereitgestellt werden. Mit dem so entstandenen Schrifttum befasst sich der erste Teil des vorliegenden Aufsatzes. Im zweiten Teil wird den Einflüssen westlicher musiktheoretischer Konzepte auf die Theorien arabischer Musik seit dem späten 18. Jahrhundert nachgegangen. Dieser Prozess verlief keineswegs isoliert von jenen im ersten Teil beschriebenen Aneignungsvorgängen, sondern befand sich mit diesen in ständiger Wechselwirkung. Mit dem bekannten Kongress zur arabischen Musik (*Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabīya*³) in Kairo 1932 wurden die so über die Jahrzehnte entstandenen Konfliktlinien in der Theoretisierung arabischer Musikpraxis explizit. Der Kongress war zugleich ein Ausgangspunkt für eine weitere ›Modernisierung‹ arabischer Musiktheorie, die bis heute andauert und Gegenstand einer ergänzenden Studie werden soll.

1. WESTLICHE MUSIKTHEORIE IN ARABISCHER SPRACHE

Den bi- und multilingualen Benutzer*innen fremdsprachiger Musikkultur standen seit den 1950er Jahren Glossarien als Nachschlagewerke zur Verfügung.⁴ Heute sind wissenschaftliche Studien und Bücher in arabischer Sprache zur westlichen Musiktheorie reichlich vorhanden. Zwar besteht der größte Teil aus Übertragungen westlicher musiktheoretischer Lehrbücher, von denen einige in die Curricula von Musikschulen und -hochschulen aufgenommen wurden,⁵ wie beispielsweise Adolphe Danhausers *Théorie*

1 Vgl. Shawan 1985, 144f.

2 Welche westlichen musiktheoretischen Werke arabischen Lesern*innen zugänglich waren oder arabischen Autoren zur Abfassung ihrer eigenen musiktheoretischen Werke vorlagen, kann man in den seltensten Fällen und nur anhand von sporadischen Hinweisen in der Literatur erfahren.

3 Die Umschrift des Arabischen erfolgt anhand der Regeln der *Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (DMG) und die des Türkisch-Osmanischen anhand der Regeln der *İslam Ansiklopedisi*. In Lehn- und Fremdwörtern in arabischer Schrift, in Wörtern aus dem Persischen sowie für mundartliche Transkriptionen wird der Buchstabe چ als č, der Buchstabe ج als g oder ž, ك als g, پ als p, و als o, ō und v und schließlich ي als e oder ē transliteriert. Personennamen in arabischer Schrift werden in der Regel transliteriert. In lateinischer Schrift geschriebene Namen arabischer Personen (vor allem Autoren) bleiben hingegen unverändert (also ›Bayoumi‹ und nicht ›Baiyūmī‹; ›Moustapha‹ und nicht ›Muṣṭafā‹). Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen vom Autor des vorliegenden Aufsatzes.

4 Vgl. Mağma' al-Luğa al-'Arabīya 1971; Bayoumi 1992; ALECSO 1992; Willmon 1994; AAL 2000.

5 Vgl. Farid 2007, 145f.

de la musique (1872), William Lovelocks *The Rudiments of Music* (1. Auflage: 1957), Eugen Suchoň und Miroslav Filipš *Stručná Náuka O Hudbě* (1962)⁶ und mehrere von Marcel Duprés Schriften.⁷ In den letzten Jahren gab es jedoch seriöse eigenständige Versuche, westliche Musik-, Harmonie- und Kontrapunktlehre auf Arabisch zu präsentieren.⁸ Diese Veröffentlichungen richteten sich in erster Linie an Schüler*innen und Hochschulstudent*innen der westlichen Musik.

Unter dem starken kulturellen Einfluss des Westens am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch der Wunsch nach ›Wiederbelebung‹ und ›Systematisierung‹ der arabischen Musik und Musiktheorie immer größer. Anfang der 1930er Jahre wurden Musik und Musiktheorie in Ägypten und später, in geringerem Maße, Syrien und anderen Ländern des Mittleren Ostens zu unerlässlichen Komponenten allgemeiner Bildung. Die Anzahl derer, die damals in Ägypten westliche Musik lernten, war jedoch höher als die Anzahl derer, die arabische Musik lernten. Das gleiche trifft auf die Musiklehrer*innen zu: Auf drei ägyptische Lehrer*innen für arabische Musik kamen fünf ausländische Lehrer*innen für westliche Musik. Man war besorgt über die ›epidemische‹ Verbreitung von Klavieren und westlichen Blasinstrumenten und die zurückgehende Beliebtheit arabischer Musikinstrumente.⁹ Daher vermehrten sich in den 1920er und 1930er Jahren die Versuche, die arabische Musiktheorie nach ›modernen‹ wissenschaftlichen Methoden zu behandeln.¹⁰ Diese ›modernen‹ Methoden setzten Kenntnisse der westlichen Musiktheorie und vor allem Notation voraus. Demnach wurden den Student*innen der arabischen Musik zunächst Einführungen in die westliche Musiktheorie geboten.¹¹ Diese trugen freilich selten die Überschrift ›westlich‹, da man die als ›wissenschaftlich‹ angesehene westliche Musiktheorie als allgemein gültig akzeptierte und begann, sie für eigene Zwecke einzusetzen (siehe unten Abschnitt 2.).

1.1. Die Militärmusikschulen und das erste arabischsprachige Buch über westliche Musiktheorie

Die Anfänge der institutionellen Unterweisung in westlicher Musik reichen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Als Teil seines umfangreichen Programms zur Modernisierung des Landes ließ der osmanische Statthalter Ägyptens Muḥammad ʿAlī Bāšā (reg. 1804–48) während der 1820er bis 1840er Jahre mehrere Militärmusikschulen¹²

6 Danhauser 1872; Lovelock 1957; Suchoň/Filipš 1962.

7 Dupré 1925; Dupré 1927; Dupré 1936; Dupré 1938a; Dupré 1938b; vgl. Buṭrus 2007.

8 Zāzā 2010; Karam/Ġallū/Qarḡūl/Ġammūl 2011; Sukkarī 2011.

9 Vgl. *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 342; Shawan 1980, 99; Racy 1991, 75; Saḥḥāb 1997, 59. Im Jahre 1932 wurden mindestens 3232 Klaviere aus Deutschland und der Schweiz nach Ägypten importiert und in einem Laden auf der ʿImādaddīn-Straße in Kairo verkauft; Racy 1991, 91 (Anm. 6).

10 Vgl. Marcus 1989.

11 Vgl. Šalfūn 1920–1928 und Ḥifnī 1935.

12 In der Literatur herrscht Uneinigkeit bezüglich der Anzahl, Namen, Gründungsjahre und -orte dieser Schulen. Rizq (1993, 21f.) zählt vier, andere nennen fünf mit teils unterschiedlichen Namen (Ḥifnī 1933, 16; Ḥifnī/Šafīq 1969, 71; Racy 1983, 169; Shawan 1985, 143; Ḥāfiẓ 1982, 20). Den ausführlichsten und aktuellsten Beitrag zur Geschichte der Militärmusik unter Muḥammad ʿAlī Bāšā liefert Mestyan. Er geht von mindestens sieben Musikschulen aus (2014, 637–650).

gründen. Türkische, italienische, französische, spanische und deutsche Musiklehrer wurden ins Land geholt, um jungen Ägyptern das Spiel westlicher Musikinstrumente (hauptsächlich Holz-, Blechblas- und Perkussionsinstrumente), die Grundlagen westlicher Musiktheorie und Notenschrift beizubringen. Die Absolventen dieser Schulen formten Militärkapellen, die sowohl westliche Militärmusik als auch bearbeitete arabische Musik aufführten. Der Einfluss dieser Schulen ging jedoch über die Bildung von Militärkapellen hinaus: Sie versorgten die Großstädte mit »kompetenten« Musikern. Einige schlossen sich lokalen Orchestern an und gaben Musikunterricht – privat oder an öffentlichen Instituten. Andere reisten nach Europa, um ihre musikalische Ausbildung fortzusetzen.¹³

Aus erster Hand erfahren wir jedoch von den Schwierigkeiten, denen Ausbilder wie Auszubildende begegneten; von der Komplexität und Fremdheit vermittelter Inhalte abgesehen, war die Sprachbarriere das größte Problem, das es anzugehen galt. Dass beide Seiten es nicht leicht hatten, sich gegenseitig zu verstehen, hatte zur Folge, dass auch nach einer langen Ausbildungszeit die Auszubildenden über relativ wenig musiktheoretisches Wissen verfügten.¹⁴ Für den Franzosen Ġārdūn (Gordon),¹⁵ der nach eigenen Angaben die Position des Hauptausbilders (*ta'limcibaşı*) an der dem Vizekönig Muḥammad Sa'īd Bāšā (reg. 1854–63) direkt zugeteilten Militärkapelle (*al-mūysīqā* [sic] *as-Sa'īdiyya*) innehatte, lag das Problem in erster Linie darin, dass »seit der Gründung von Militärkapellen [*mūysīqāt 'askarīya*] in Istanbul [*Islāmbūl*] und Ägypten [*ad-diyār al-miṣrīya*] kein einziges [Lehr-]Buch auf Türkisch oder Arabisch verfasst wurde, welches die Grundlagen der Musik [*uṣūl al-mūysīqā*] beinhaltet.«¹⁶ Solch ein in der Sprache der Auszubildenden verfasstes Buch hätte sicherlich zur Überwindung vieler Verständigungsprobleme und zur Verkürzung der Ausbildungszeit beigetragen. Gordon beschloss daher zu handeln und ein *Muḥtaṣar yataḍamman qawā'id aṣṣūl min 'ilm al-mūysīqā* [sic] (Kompendium der wesentlichen Grundlagen der Wissenschaft der Musik) zusammenzustellen, das speziell für sämtliche der ägyptischen Armee angehörende Militärkapellen (*al-mūysīqāt*) maßgebend sein sollte.¹⁷ Wenn auch nicht näher definiert, ist mit »Musik« in diesem Kompendium stets die westliche Musik gemeint.¹⁸ Das ursprünglich in französischer Sprache verfasste Manuskript ließ Gordon von Muḥammad Ismā'īl Afandī, einem ehemaligen Mitglied der *Mission Égyptienne à Paris*, ins Arabische übertragen und 1855 nach »Erhalt der Zustimmung der Obrigkeiten [*al-amr al-ʿālī*]« im Druckhaus Būlāq drucken.¹⁹ Eine Übersetzung ins Türkische vertraute er Muṣṭafā Resmī Efendi an, einem bei der Tageszeitung *al-Waḳāʿi al-Miṣrīya* angestellten Dolmetscher.²⁰ Meines Erachtens stellt Gordons *Muḥtaṣar* über-

13 Vgl. Shawan 1985, 144; Mestyan 2014, 645f.

14 Vgl. Ta'limcibaşı 1855, 4.

15 Monsieur Gordon kam gegen Ende des Jahres 1839 nach Kairo und wurde zum »Chef der fürstlichen Trompeter« an der Militärmusikschule in al-Ḥānqāh ernannt (Mestyan 2014, 643f. und 646).

16 Ta'limcibaşı 1855, 4.

17 Ebd., 1.

18 Ġārdūn verwendet keines der sonst zur Bezeichnung von westlicher Musik benutzten Adjektive, wie *ifranġīya* (wörtl. »fränkische«), später auch *ūrūbbīya* (europäische) und *ġarbīya* (westliche). Aus der Sicht eines Europäers mag dies auch überflüssig gewesen sein.

19 Ta'limcibaşı 1855, 3.

20 Ebd., 4. Über eine türkische Übersetzung liegen mir keine Informationen vor.

haupt den ersten Druck über Musiktheorie in arabischer Sprache dar.²¹ Bemerkenswert ist in jedem Fall die Tatsache, dass dieser erste Druck von der westlichen und nicht der arabischen Musik handelt. Außerdem ist die Druckqualität der darin enthaltenen Notenbeispiele im Vergleich zu vielen späteren Drucken erstaunlich gut.

In seinem Vorwort erhebt Gordon keinen Anspruch auf Originalität; er habe in »gekürzter und unkomplizierter Form« lediglich das weitergegeben, was er aus den Werken anderer Musiklehrer (*mu‘allimīn*) geschöpft habe.²² Da die meisten musikalischen Termini weder auf Arabisch noch auf Türkisch existierten, habe man es für angemessener gehalten, sie in der Originalsprache (Französisch und Italienisch) beizubehalten.²³ Das 36-seitige, in Form eines Katechismus verfasste Kompendium ist in 14 Paragraphen (*bunūd*, Sg. *band*) gegliedert und beinhaltet insgesamt 123 Fragen und ebenso viele unterschiedlich lange Antworten.

Paragraph 1 enthält eine Definition von Musik und die Erklärung der sieben Tonsilben und des Konzepts einer Tonleiter.²⁴ Musik wird als die Wissenschaft der Zusammensetzung von Tönen (*tarkīb al-aṣwāt*) definiert. Für ›Ton‹ wird hier das arabische Wort *ṣaut* (Pl. *aṣwāt*) benutzt, also eine wörtliche Übersetzung des französischen Worts ›son‹. Im Arabischen würde man für ›Ton‹ an dieser Stelle eher das Wort *nağma* (Pl. *nağamāt*) erwarten. Die Töne werden mittels ›Symbolen‹ (*iṣārāt*), die man ›Zeichen‹ (*‘alāmāt*; Sg. *‘alāma*; von frz. ›notes‹) nennt, dargestellt bzw. notiert. Die sieben Stammtöne sind *dō*, *rē*, *mī*, *fā*, *sōl*, *lā* und *sī*. Eine Tonleiter (*sullam*, wörtl. »Leiter«; von frz. ›échelle‹) wird aus acht aufsteigenden Tönen (*aṣwāt mutaṣā‘ida*) gebildet. Der achte Ton ist die Oktave (*ğawāb*) des Grundtons. Die folgende Abbildung aus dem *Muḥtaṣar* zeigt die diatonische (C-)Durtonleiter und soll die zwei darin vorkommenden Intervallarten, nämlich den Ganz- und den Halbtonschritt, optisch darstellen (Abb. 1).

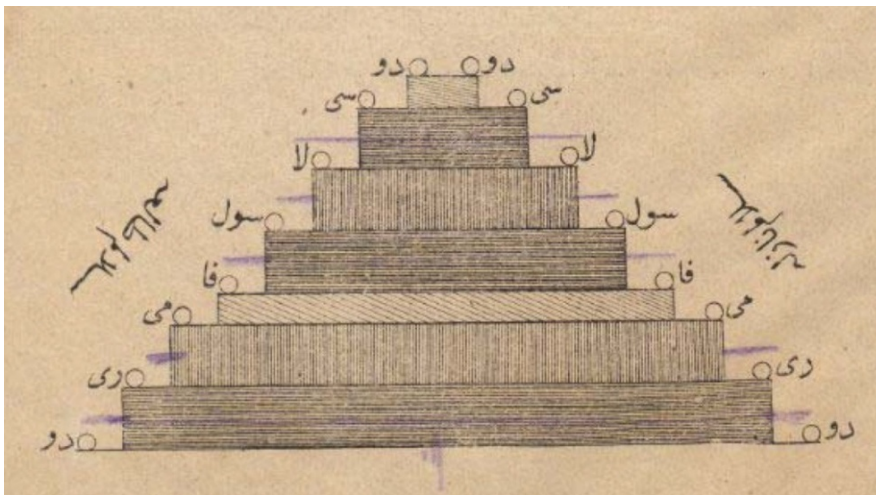


Abbildung 1: Graphische Darstellung der (Stamm-)Tonleiter (Ta‘līmcibaşı 1855, 5)

21 Vgl. Šurbağī 1963, 164 (Nr. 571).

22 Ta‘līmcibaşı 1855, 4.

23 Mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Entscheidung des Übersetzers.

24 Ta‘līmcibaşı 1855, 5.

Die mit einem lilafarbenen Stift horizontal gezogenen Linien auf der obigen Grafik stammen von einem späteren Benutzer des mir vorliegenden Exemplars²⁵ des *Muḥtaṣar*. Sie zeigen, dass die Ganztonschritte in zwei gleichgroße Halbtonschritte aufzuteilen sind, was aus der diatonisch-heptatonischen Leiter eine chromatische macht. Der spätere Benutzer war, wie sich herausstellte, Ḥasan al-Mamlūk (fl. 1922–33),²⁶ ein Musiklehrer und Komponist aus Kairo, der für seine Achtung der westlichen Musik und seinen frühen Versuch, die Gitarre nach einigen Adaptionen²⁷ in das arabische Musikinstrumentarium einzuführen, bekannt wurde (Abb. 2). Er nahm zudem am Kairoer Musikkongress von 1932 teil und war Mitglied der *Commission des modes, des rythmes, et de la composition* (*Lağnat al-maqāmāt wa-l-īqāʿ wa-t-taʿlīf*).²⁸ Ḥasan al-Mamlūk (im Folgenden abgekürzt als ḤM) kommentierte und ergänzte noch weitere Punkte in dem *Muḥtaṣar*. Diese werden im Folgenden mitberücksichtigt.



Abbildung 2: Ḥasan al-Mamlūk (Mamlūk 1922, 40)

Im zweiten Paragraphen des *Muḥtaṣar* werden folgende Begriffe eingeführt:²⁹

- Liniensystem (*miqyās*, wörtl. »Maß«, »Skala«; von frz. »portée«; ḤM: *mudarrağ*, wörtl. »das Abgestufte«)
- Hilfslinien (*ḥuṭūt mukammila*, wörtl. »ergänzende Linien«; von frz. »lignes supplémentaires«)
- die G-, F- und C-Notenschlüssel (*mafātīḥ*, wörtl. »Schlüssel«; von frz. »clés«)
- die Platzierung der sieben Stammtöne auf das Liniensystem mit unterschiedlichen Notenschlüsseln.

Paragraph 3 behandelt:³⁰

- Takt (*wazn*, wörtl. »Maß«; von frz. »mesure«)
- Schlagfiguren (*daqq al-wazn*, wörtl. »Taktschlagen«; von frz. »battre la mesure«; ḤM: *īqāʿ*, wörtl. »das Fallenlassen« [eines Stabes zum Markieren von Metrum und Rhythmus]) (Abb. 3)

25 Das Exemplar liegt in der Universitätsbibliothek Harvard, *Middle Eastern Division* der *Widener Library*: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:2346532> (25.5.2018).

26 Vgl. die mit seinem Namen unterzeichneten handschriftlichen Notizen in Taʿlīmciḥāṣı 1855, 28.

27 Er entfernte die Bünde, ersetzte die Metall- durch Darmsaiten und stimmte sie wie folgt: *d-e-a-d¹-g¹-c²* (Mamlūk 1922, 40–42).

28 *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 38, 137–163; Katz 2015, 310, 324.

29 Taʿlīmciḥāṣı 1855, 6–9.

30 Ebd., 9–12.

- Notenwerte (*maqādir al-‘alāmāt*; von frz. ›durée des notes‹; ḤM: *azminah*; wörtl. »die Dauern«) und ihren Formen (*aškāl al-‘alāmāt*; von frz. ›figures de notes‹):
 - *rōnd* (von frz. ›ronde‹; ḤM: *rāḥa kāmila*, wörtl. »ganze Pause«)
 - *bilānš* (von frz. ›blanche‹; ḤM: *nišf rāḥa*, wörtl. »halbe Pause«)
 - *nuwār* (von frz. ›noire‹; ḤM: *rub‘ rāḥa*, wörtl. »Viertelpause«)
 - *kurōš* (von frz. ›croche‹; ḤM: *dū sinna*, wörtl. »einfach gezähnt«)
 - *dūbilkurōš* (von frz. ›double-croche‹; ḤM: *dū sinnatain*, wörtl. »zweifach gezähnt«)
 - *tirībilkurōš* (von frz. ›triple-croche‹; ḤM: *laḥḫa*, wörtl. »Augenblick«)
 - *kuwādrībilkurōš* (von frz. ›quadruple-croche‹; ḤM: *hunaiha*, wörtl. »Weilchen«).

Es ist deutlich, dass sich die Angaben von al-Mamlūk eher auf die Pausen- als auf die Notenwerte beziehen.

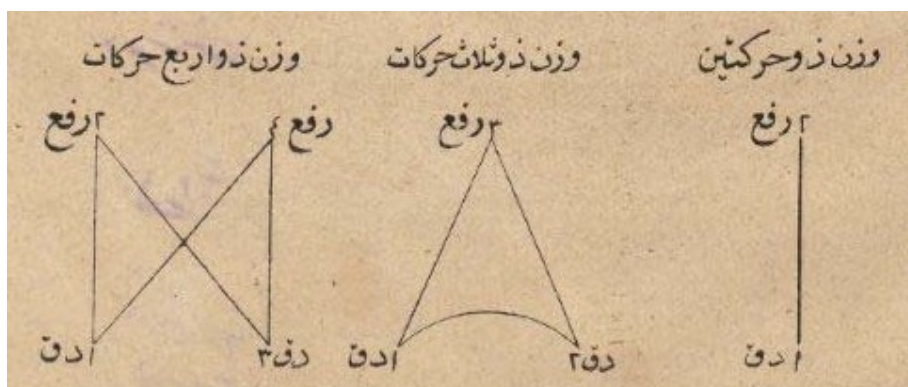


Abbildung 3: Schlagfigur des zwei-, drei- und vierteiligen Takts (Ta‘līmciḇaşı 1855, 9)

Der Paragraph 4 behandelt die Pausenzeichen (*sakatāt*; von frz. ›silences‹) und ihre Formen (*aškāl as-sakatāt*; von frz. ›figures des silences‹),³¹ der Paragraph 5 die Punktierung (*nuqṭa*; von frz. ›point de prolongation‹).³² Der Paragraph 6 bespricht die Hauptintervalle (*masāfāt*; von frz. ›intervalles simples‹).³³ Al-Mamlūk fügte die Bezeichnungen der Töne innerhalb der Tonart hinzu:

- *asās* (wörtl. »Grund[ton]«; von frz. ›tonique‹)
- *fauq al-asās* (wörtl. »[der Ton] über dem Grund[ton]«; von frz. ›sus-tonique‹)
- *ausaṭ* (wörtl. »der mittlere [Ton]«; von frz. ›médiate‹)
- *mā taḥt aṭ-ṭābit* (wörtl. »der [Ton] unter dem festen [Ton]«; von frz. ›sous-dominante‹)
- *aṭ-ṭābit* (wörtl. »der feste [Ton]«; von frz. ›dominante‹)
- *mā fauq aṭ-ṭābit* (wörtl. »der [Ton] über dem festen [Ton]«; von frz. ›sus-dominante‹)
- *ḥassās* (wörtl. »der sensible [Ton]«; von frz. ›sensible‹)
- *ḡawāb* (wörtl. »die Antwort«; von frz. ›octave‹).

31 Ebd., 13f.

32 Ebd., 14–17.

33 Ebd., 17–19.

Die folgenden Paragraphen behandeln weitere terminologische Grundlagen:

Paragraph 7: Taktarten (*auzān*; von frz. ›mesures‹) und Taktstriche (*ḥuṭūṭ al-wazn*; von frz. ›barres de mesure‹);³⁴

Paragraph 8: Halte- und Bindebogen (*waṣṣ*; von frz. ›Liaison de prolongation‹), Triole (*ṭulātī*; von frz. ›triolet‹), Sextole (*sudāsī*; von frz. ›sextole‹), Synkopierung (*sinkōb*; von frz. ›syncope‹);³⁵

Paragraph 9: Vorzeichnung (von frz. ›armature‹), Versetzungszeichen (*iṣārāt at-taḡyīr*; von frz. ›altération‹) und ihre Wirkung;³⁶ die französischen Namen der Alterationszeichen werden beibehalten:³⁷

- *diyēz* (von frz. ›dièse‹)
- *ḍīʿ ad-diyēz* (von frz. ›double dièse‹)
- *bīmōl* (von frz. ›bémol‹)
- *ḍīʿ al-bīmōl* (von frz. ›double bémol‹)
- *bīkār* (von frz. ›bécarre‹);

Paragraph 10: Ton (*tōn*; von frz. ›ton‹), Halbton (*niṣf at-tōn*; von frz. ›demi-ton‹), Dur (*maqām kabīr*; von frz. ›mode majeur‹) und Molltonart (*maqām ṣaḡīr*; von frz. ›mode mineur‹);³⁸

Paragraph 11: Tonleitern (*salālim*; von frz. ›échelles, gammes‹) – diatonische Tonleiter (*mutasalsila*, wörtl. »fortlaufende«; von frz. ›gamme diatonique‹) (Bsp. 1) und chromatische Tonleiter (*krūmātīkī*; von frz. ›gamme chromatique‹);³⁹

Paragraph 12 lehrt, wie man die Tonarten (*ṭabaqāt*, wörtl. »Lagen«; frz. ›gammes‹) anhand der Vorzeichnung erkennt;⁴⁰

Paragraph 13: italienische Tempo- (*ḥaraka*; von frz. ›mouvement‹) und Dynamikbezeichnungen (*anwāʿ aṣ-ṣaut*; von frz. ›nuances‹); andere Vortragsanweisungen und -zeichen (*kalimāt wa-iṣārāt tābīʿa lahā*) werden jeweils mit ihrem Kürzel oder Symbol und ihrer Bedeutung bzw. Erklärung auf Arabisch angeführt;⁴¹

34 Ebd., 19–22.

35 Ebd., 22–24.

36 Um sich die Reihenfolge der Kreuze und Bs in der Vorzeichnung der #- und b-Tonleitern einfacher einzuprägen, ergänzte al-Mamlūk in Bleistift ein kurzes Merkgedicht im ägyptischen Volksmund (ebd., 25):

Wa-Mamlūkun lahū naẓmun / bihi n-naḡami l-kibīr yudras

Fa-kun farḥān wi-ḥfaẓ simlar / ṣoldof fado ṣolre lamis

Fa-ṣadri ṣ-ṣaṭri li-l-bīmōl / wi-bāʿi ṣ-ṣaṭri li-d-diyēs

Die Übersetzung lautet:

Mamlūk hat ein Gedicht gedichtet, / Mit dem das C-Dur erlernt wird.

Sei froh also und merke dir: / *Si - mi - la - re - sol - do - fa, fa - do - sol - re - la - mi - si.*

Der Anfang des Halbverses gilt dem *bémol* / Und der Rest des Halbverses dem *dièse*.

37 Ebd., 24f.

38 Ebd., 26.

39 Ebd., 26f.

40 Ebd., 28f. Al-Mamlūk fügte zu diesem Paragraphen einige hilfreiche Tipps hinzu, wie man eine Dur- oder Moll-Tonart einfacher bestimmen kann.

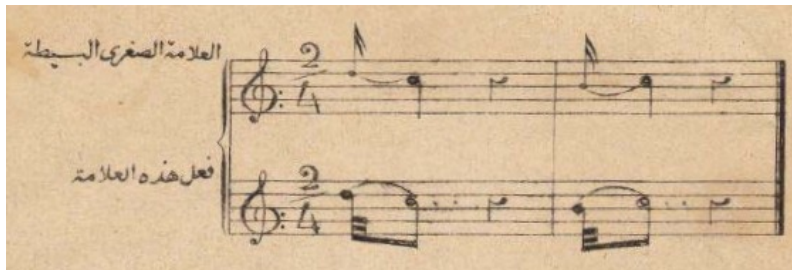
41 Ebd., 29–33.

Paragraph 14: Verzierungen (‘*alāmāt az-zīna*; von frz. ›ornements‹), darunter:⁴²

- langer Vorschlag (*al-‘alāma aṣ-ṣuġrā al-mamdūda*; von it. ›appoggiatura‹)
- kurzer Vorschlag (*al-‘alāma aṣ-ṣuġrā al-basīṭa*; von it. ›appoggiatura breve‹) (Bsp. 2)
- Nachschlag (*niṣf ġumla*)
- Schleifer (*ġumla*)
- Triller (*trīl*; von frz. ›trille‹)
- andere Aufführungszeichen wie Oktavierungszeichen und andere Abkürzungen (*iḥtiṣārāt*; von frz. ›abrégations‹).



Beispiel 1: Die (melodische a-)Moll-Tonleiter (Ta‘līmciḇaşı 1855, 27)



Beispiel 2: Notierung und Ausführung des kurzen Vorschlags (Ta‘līmciḇaşı 1855, 34)

Aus den obigen Ausführungen ergibt sich, dass Gordon seinem am Anfang des Kompendiums verkündeten Vorhaben, sich auf die wesentlichen Grundlagen der (westlichen) Musiklehre und Notenschrift zu beschränken, treu geblieben ist. Das in aller Kürze präsentierte Material muss für Unterrichtszwecke völlig ausreichend gewesen sein, zumal das Kompendium hauptsächlich für Bläser und Perkussionisten, aus denen sich die Militärkapellen zusammensetzten, vorgesehen war. Mit der Behandlung von Themen wie Akkorden, Harmonik usw. hätte man über das erstrebte Ziel hinausgeschossen. Drei Wege im Umgang mit den fremdsprachigen Termini können festgehalten werden:

1. Einige Termini werden in der Originalsprache beibehalten und in transliterierter Form wiedergegeben. Sie werden lediglich verbal oder bildlich dargestellt, so etwa *ronde*, *blanche*, *noire* und die restlichen französischen Namen der Notenformen, oder *syncope* sowie *bémol*, *dièse* und die restlichen Versetzungszeichen. Die meisten dieser Termini wurden nach Gordons Schrift im Laufe der Zeit, jedoch ohne sich durchzusetzen, ins Arabische übertragen (dies gilt etwa für die oben von al-Mamlūk ergänzten Namen der Notenformen).

42 Ebd., 33–36.

2. Die zweite Gruppe umfasst Termini, die ins Arabische übersetzt sind und zugleich nach der Originalsprache transliteriert werden. Ein Beispiel sind alle italienischen Tempo- und Dynamikbezeichnungen (z. B. *iskērtsandō* für it. »scherzando«, zugleich übersetzt als *laṭīfa*, wörtl. »fein«, »zart«, »zierlich«, »höflich«, »elegant« usw.). Ähnlich wie die arabischen Termini der ersten Gruppe fanden auch die ins Arabische übertragenen Tempo- und Dynamikbezeichnungen sehr wenig Verbreitung und Anwendung.
3. Die dritte Gruppe betrifft Termini, die direkt ins Arabische übersetzt werden, ohne das fremdsprachige Original anzugeben. Während die meisten dieser Termini wörtlich übersetzt sind, wird ein kleiner Teil nur sinngemäß übertragen (wie z. B. *ṭabaqāt*, wörtl. »Lagen«, für »Tonarten«, oder *mutasalsila*, wörtl. »fortlaufende«, für »diatonisch«, oder *kabīr*, wörtl. »groß«, für frz. »majeur«) oder durch einen in der arabischen Musiktheorie gängigeren Terminus für ein ähnliches Phänomen ersetzt (wie z. B. *maqām* für frz. »mode«).

Dass Gordons *Muḥtaṣar* bis ins 20. Jahrhundert hinein als Quelle zum Erlernen der Grundlagen der (westlichen) Musiktheorie herangezogen wurde, konnte am Beispiel des Kairoer Musiklehrers Ḥasan al-Mamlūk nachgewiesen werden.⁴³ Auch Muḥammad Kāmil al-Ḥulaṭī (1881–1931) muss es in der Hand gehabt haben; dem *Muḥtaṣar* hat er mit Sicherheit die Idee zu seiner Veranschaulichung der Intervallstruktur der arabischen Haupttonleiter in seiner 1904 erschienenen Schrift *Kitāb al-mūsīqā aš-šarqī* (Das orientalische Buch der Musik) zu verdanken (Abb. 4).

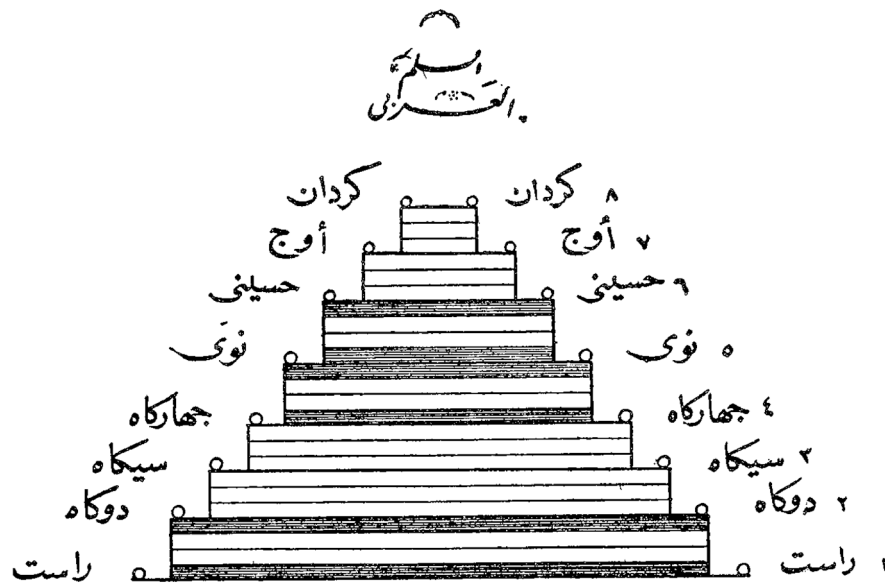


Abbildung 4: Intervallstruktur der arabischen Haupttonleiter (Ḥulaṭī 1904, 29)

1.2. Die westlichen Missionare und die Verbreitung westlicher Musiktheorie

Die amerikanischen und europäischen Missionare im osmanischen Syrien räumten, neben der direkten Verkündung des Wortes Gottes, der Bildung und der medizinischen Versorgung der multikonfessionellen Bevölkerung höchste Priorität ein. Sie glaubten da-

43 Vgl. auch Našra 1932, 25 und 68.

durch den nicht-christlichen, ›predigtresistenten‹ muslimischen Anteil der Bevölkerung besser zu erreichen.⁴⁴ Ein wichtiger Schritt in diese Richtung war sicherlich die Einführung der ersten Druckerei aus Malta im Jahre 1834.⁴⁵ Die Druckerei diente vor allem der Veröffentlichung christlicher Literatur in arabischer Sprache. Die ersten Schulen wurden 1824 in Beirut gegründet. Von dort breiteten sich die Schulen im ganzen Land aus. 1897 waren es bereits 132 Schulen mit 6200 Schüler*innen mit einem Mädchenanteil von einem Drittel.⁴⁶ Anfangs wurde nur Lesen und Schreiben unterrichtet. Den Mädchen wurden zusätzlich hauswirtschaftliche Kompetenzen (z. B. Nähen) beigebracht. Im Laufe der Zeit nahmen die Lehrfächer zu. Es wurde Unterricht in Geographie, Arithmetik, Grammatik, Botanik, Physiologie, Astronomie, Fragen der Heiligen Schrift, Kirchengeschichte, Moralphilosophie, Zeichnen, Englisch, Französisch und sakraler Musik erteilt.⁴⁷ Obwohl als ein freiwilliges Fach behandelt, legten die amerikanischen Missionare großen Wert auf den Musikunterricht. Henry Harris Jessup (1832–1910),⁴⁸ ein Presbyterianer, der seine ganze Berufslaufbahn (53 Jahre) evangelischer Missionsarbeit in Syrien widmete, schrieb 1862 in einem Brief an Charles S. Robinson (1829–1899), einen New Yorker Pastor und Musikliebhaber:

It has sometimes been a question with me whether the Arab race is capable of learning to sing Western music well. (This is partially due to the one-third intervals between the whole notes as against our one-half intervals.) The native music of the East is so monotonous and minor in its melody (harmony is unknown), so unlike the sacred melodies of Christian lands, that it appeared to me at one time that the Arabs could not learn to sing our tunes. It is difficult for the adults to sing correctly. They sing with the spirit, but not with the understanding, when using our Western tunes. But the children can sing anything, and carry the soprano and alto in duets with great success. All that is needed is patient instruction. [...] They sing in school, in the street, at home, in the Sabbath-school, in public worship, and at the missionary society meetings.⁴⁹

Nichts habe ihm, so H. H. Jessup, während seiner Missionsarbeit mehr Freude bereitet, als die Kinder in Syrien beim Singen zu erleben. Sein Erfolgsrezept lautete ganz einfach: »patient instruction«. Er setzte deutlich auf die Aufnahmefähigkeit, Lernbereitschaft und leichte Beeinflussbarkeit der Kinder im Gegensatz zu den Erwachsenen.

Den Missionaren war es von Anfang an wichtig, einen Gemeindegesang auf Arabisch in den Gottesdienst einzuführen. Dies wird aus Eli Smiths (1801–1857)⁵⁰ Einleitung zu seiner englischen Übersetzung von *ar-Risāla aš-Šihābīya fī ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* (Das Šihābitische Sendeschreiben über die Kunst der Musik, ca. 1840; engl. Übersetzung 1847)

44 »The Moslems especially could not be reached by preaching. The most that could be done for them was through the Press and the school« (Nelson 1897, 360). Ferner: »Patients come from all parts of Syria and from Egypt, and carry back with them to their homes impressions of Christian love as well as direct gospel teaching. [...] Many of these are Moslems, and, they hear the gospel read and explained before receiving medical attention« (ebd., 364f.).

45 Ebd., 352.

46 Ebd., 355f.

47 H. H. Jessup 1872, 52, 81f., 98f., 104, 125 und 316; Nelson 1897, 355ff.; siehe auch Diab 1983; ʿAwad 1969, 265ff.

48 Zur Biographie siehe Horner 1998, 331b.

49 Zitiert bei H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 251.

50 Zur Biographie siehe Stowe 1998, 626a–b.

des syrisch-libanesischen Arztes Mīḥāʾīl Mušāqa (1800–1888) klar ersichtlich; seine Untersuchungen des Texts von Mušāqa, schreibt Smith, waren nicht

in consequence of a knowledge of the science of music, or of any particular taste for it [...]; but in consequence of the necessities of my calling. The mission[,] with which I am connected, has not yet succeeded in introducing singing into Arabic worship. The obstacles[,] which have prevented, are two; *one*, the peculiarities of Arabic versification, the *other*, the equally strong peculiarities of Arab music. The former is such, that a hymn composed according to Arabic rules of prosody, would, in very few cases, if any, be adapted to our tunes; and one composed according to our rules, would be still less adapted to Arab taste.⁵¹

Ferner führt er aus:

not only do we find the singing of the Arabs no music to us, but our musicians have found it very difficult, often impossible, to detect the nature of their intervals, or imitate their tunes. The first intimation I had of the nature of the difficulty, was derived from observing, that a native singer, in attempting to repeat the octave in company with one of our musical instruments, did not observe the same intervals, and of course the two were not at every note in unison. Subsequently one of my colleagues attempted to write Arab tunes on our stave, and found that he was unable to do it, owing to some peculiarity in the intervals.⁵²

In der Zeit danach gab es von einigen amerikanischen Missionaren und arabischen Dichtern unterschiedliche und zum Teil erfolgreiche Bestrebungen, arabische protestantische Kirchenlieder über vorwiegend europäische und amerikanische, aber auch arabische Melodien für den Gottesdienst und Schulgebrauch zu schreiben.⁵³ Das erste Gesangbuch stammt aus dem Jahr 1873.⁵⁴ Es wurde von Edwin Lewis erstellt, der von 1870 bis 1882 Professor für Chemie, Geologie und Physik am *Syrian Protestant College* war. Seinem *Taṭrib al-ādān fī ṣināʿat al-alḥān* (Entzückung der Ohren in der Kunst der Musik, 1873) folgten weitere Gesangbücher wie die zweite Auflage von Ilyās Ṣāliḥ al-Lādiqīs (1836–1885) *Bahḡat aḍ-ḍamīr fī naẓmi l-mazāmīr* (Die Freude des Gewissens über die Versifizierung der Psalmen, 1882; die erste Auflage von 1875 enthält keine Melodien). Die Noten samt weiteren Aufführungshinweisen in der zweiten Auflage wurden von dem in Asyūṭ stationierten englischen Missionar Yūḥannā Hūḡ (John Hogg; gest. 1886)⁵⁵ ergänzt.⁵⁶ Hogg, ein offenbar begnadeter Sänger, unterrichtete Vokalmusik an den Missionarschulen in Alexandria und Asyūṭ.⁵⁷ Er entschied sich, die Melodien von rechts nach links und gleich mittels zweier Notationsverfahren wiederzugeben, nämlich der Fünflinien- und der *Tonic Sol-fa*-Notation (Bsp. 3, vgl. 1.2.2.).

51 Smith 1847, 173.

52 Ebd., 173f.

53 Vgl. Anonymus 1897a, 54f.; Moreh 1976, 28f.; Racy 1986, 415; Racy 2001, 340.

54 Lewis 1873.

55 Vgl. Watson 1904, 368 und 372–379.

56 Vgl. Lādiqī 1882, 6f.

57 Watson 1904, 115, 446 und 451.

المزمور ٤ ٢٤

المزمور الرابع

Melody. C. M. الاستنارة ٨ و ٦

The musical score is presented on five staves. The first staff uses a Western treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line. Below the first staff, there are two lines of Arabic vocal notation (soprano and alto parts) with diacritics. The second staff continues the Western melody. Below it, the Arabic vocal notation continues. The third staff continues the Western melody. Below it, the Arabic vocal notation continues. The fourth staff continues the Western melody. Below it, the Arabic vocal notation continues. The fifth staff continues the Western melody. Below it, the Arabic vocal notation continues.

منية الحكيم الوحيدة وبغية الفهم الفريدة

م ١ إله بري لي استجب عند نضري
في الضيق قد رحبت لي صلاتي أسمع

الله قد اعلم

Beispiel 3: Eine Seite aus *Bahğat aḡ-ḡamīr* mit zwei Notationsverfahren (Lāḡiqī 1882, 24)

Ein weiteres Gesangbuch mit Melodien in westlicher Liniennotation ist *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-ağānī rūḥīya muwaqqaʿa ʿalā alḥān muwāfiqa* (Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien, 1885) von Samuel Jessup und George Ford. Es gibt zwei leicht unterschiedliche Auflagen dieses Gesangbuches, die im selben Jahr erschienen sind.⁵⁸ Nur eine von ihnen aber weist das Approbationssiegel des

58 S. Jessup 1885a; S. Jessup 1885b.

Syrischen Bildungsrats (*bi-ruḥṣat Mağlis Maʿārif Wilāyat Sūrīya al-Ġalīla*) auf dem Titelblatt auf,⁵⁹ was diese Auflage für den Schulgebrauch und ähnliche Zwecke zulässig machte.⁶⁰

Unter diesen Veröffentlichungen nimmt Edwin Lewis *Taṭrīb al-ādān* aus dem Jahr 1873 eine Sonderstellung ein. Als einziges der genannten Gesangbücher enthält es eine Einführung in die Grundlagen der westlichen Musiktheorie und Notation. Diese Einführung soll im Folgenden näher betrachtet werden.

1.2.1. Taṭrīb al-ādān fī ṣināʿat al-alḥān (1873)

In der Einleitung offenbart Edwin Lewis einige Beweggründe für die Zusammenstellung seines Werks. Für ihn sei die Tonkunst (*fann al-mūsīqā*) ein regelbasiertes und in den meisten Ländern allgemein verbreitetes Wissen (*ʿilm qānūnī wa-ʿumūmī*). Erfahrungsgemäß könne nichts so das »Herz erweichen« und den »Verstand schärfen« wie die Musik. Von daher sei es notwendig, »musikalisches Wissen in den arabischen Ländern« zu verbreiten.⁶¹ Lewis gibt zwar zu, dass es musiktheoretische Schriften in arabischer Sprache gibt, behauptet jedoch, dass sie äußerst kompliziert und nur einer kleinen Gruppe von Fachleuten zugänglich seien. Die Araber hätten zudem keine Sammlungen, in denen, wie etwa in Europa, Weisen (*alḥān*) notiert (*ḍabṭihā bi-ḥurūfin wa-ʿalāmāt*) sind. Kein Fremder (*ağnabī*) könne daher, wenn auch in dieser Kunst sehr erfahren (*māhir*), eine einzige arabische Melodie (*laḥn ʿarabī*) vortragen (*yurannim*), ohne diese vorher direkt von Arabern gelernt zu haben.⁶² Lewis bemerkt, dass dies auch der Grund sei, weshalb unter den arabischen Musikkundigen mehrere Versionen ein und derselben Weise kursierten. Man könne nie wissen, welche von ihnen die richtige (*ṣaḥīḥa*) sei. Lewis ist der Überzeugung, dass die westliche Notation (*al-ʿalāmāt al-mūsīqīya*, wörtl. »die musikalischen Zeichen«) überschaubar und, auch für Kinder, leicht zu begreifen sei.⁶³ Sie sei in vielen Ländern, wie Italien, Österreich, Deutschland, Frankreich, Spanien, England und Amerika, allgemeingültig, so Lewis. Mittels ihrer könne jede Nation die Melodien anderer Nationen leicht singen. Einmal niedergeschrieben, könnten die arabischen Weisen und Hymnen für alle Ewigkeit bewahrt werden. Schließlich drückt Lewis seine Hoffnung aus, dass die kommenden Generationen das Lesen und Schreiben von Musik gut meistern, um ihre nationalen Weisen rein zu bewahren und somit Gott angemessen zu preisen.⁶⁴

Der musiktheoretische Teil von *Taṭrīb al-ādān* ist in neun Kapitel gegliedert. Im ersten Kapitel »über das Wesen der Musik« (*fī ḥaqīqat al-mūsīqā*) wird die Musik als eine Wissenschaft definiert, die sich mit dem Komponieren (*taʿlīf*) von für das Ohr angenehmen Melodien (*alḥān*) befasst.⁶⁵ Eine Melodie besteht aus dem Aufeinanderfolgen von unter-

59 S. Jessup 1885b.

60 H. H. Jessup 1910, Bd. 2, 505 und 812; vgl. ʿAwad 1969, 257f.

61 Lewis 1873, 2.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd., 3.

schiedlich hohen und tiefen Tönen (*nağamāt*).⁶⁶ Die Melodien wurden früher »aural/oral tradiert« (*tuḥfaḥ bi-s-samāʿ*), bemerkt Lewis. Im Laufe der Zeit hätten die Menschen das Bedürfnis verspürt, die wachsende Anzahl an Melodien schriftlich zu fixieren. Da die Töne der Melodien sich durch ihre Höhe und Dauer unterscheiden, müsse die Verschriftlichungsmethode in erster Linie diese beiden Faktoren berücksichtigen und widerspiegeln, so Lewis. Die Musiker (*mūsīqīyūn*) hätten sich bemüht, Notationsformen zu erfinden, die diesen Zweck erfüllen. Der Zeichenvorrat hätte mit der Zeit ständig zugenommen, und mit ihm auch die Anzahl an Regeln. Die Fünfliniennotation sei das Ergebnis vieler Jahre harter Arbeit. Wegen ihrer Tauglichkeit habe sie Verwendung bei vielen Völkern unterschiedlicher »Rassen« (*ağnās*) und »Sprachen« (*luğāt*) gefunden.

Im zweiten Kapitel werden die Noten- und die entsprechenden Pausenwerte besprochen.⁶⁷ Lewis übersetzt die englischen Bezeichnungen der Noten wortgetreu ins Arabische: *ʿalāma kāmila* für »whole note«, *niṣf ʿalāma* für »half note«, *rubʿu ʿalāma* für »quarter note« usw. Er zeigt auch, welche Noten zu Gruppen mit Balken zusammengefasst werden. Ähnlich verfährt er mit den Pausen (*waqf*: *waqf kāmila* für »whole rest«, *niṣf waqf* für »half rest« usw.). Darauf erklärt er die Punktierung (*nuqṭa*; von engl. »dot«) und die Fermate (*māsik*; von engl. »hold«), den Haltebogen (*rābiṭ*; von engl. »tie«), und wie man *staccato* und Triolen notiert.

Im dritten Kapitel wird erklärt, was eine Oktave (*martaba, dīwān*) ist.⁶⁸ Jeder Ton habe einen oberen (*ğawāb*) und einen unteren Oktavton (*qarār*). Die Stammtöne (*aqsām, darağāt, abrāğ*; von engl. »pitch«, »degree«) seien: *dō, rē, mī, fā, sōl, lā* und *sī*.⁶⁹ Darauf wird die Intervallstruktur der diatonischen Tonleiter erklärt; Lewis verwendet zwei Intervallbezeichnungen: eine *darağā kāmila* für den Ganzton und eine *niṣf darağā* für den Halbton (von engl. »whole tone« und »half tone«).

Kapitel 4 bespricht das Liniensystem (*as-sullam al-mūsīqī*, wörtl. »musikalische Leiter«; von engl. »stave«) und die Hilfslinien (*ḥuṭūt qaṣīra*, wörtl. »kurze Linien«; von engl. »ledger lines«).⁷⁰ Dann werden der G- und F-Schlüssel (*ʿalāmat aṣ-ṣaut al-murtafiʿ wa-l-munḥafid*; wörtl. »Zeichen der hohen und der tiefen Stimme«; von engl. »treble clef« und »bass clef«) veranschaulicht, jedoch verkehrt herum und am rechten Ende des Systems platziert (Bsp. 4).

66 Diese Formulierungen erinnern auffällig an *ar-Risāla aš-Šihābīya* des syrisch-libanesischen Arztes Miḥāʿil Mušāqa (1800–1888). Seine Einleitung (*muqaddima*) trägt auch die Überschrift »über das Wesen der Musik« (*fi ḥaqīqat al-mūsīqā*) (Mušāqa 1899, 7). Mušāqas *Risāla* ist im arabischen Original zwar erstmals 26 Jahre später als *Taṭrīb al-āḍān* in Druck erschienen, war aber schon 1840 entstanden und 1847, wie bereits erwähnt, von Eli Smith ins Englische übertragen und veröffentlicht worden; vgl. Smith 1847.

67 Lewis 1873, 3–6.

68 Ebd., 7. Auch diese Passage erinnert an die *ar-Risāla aš-Šihābīya*; vgl. Mušāqa 1899, 9.

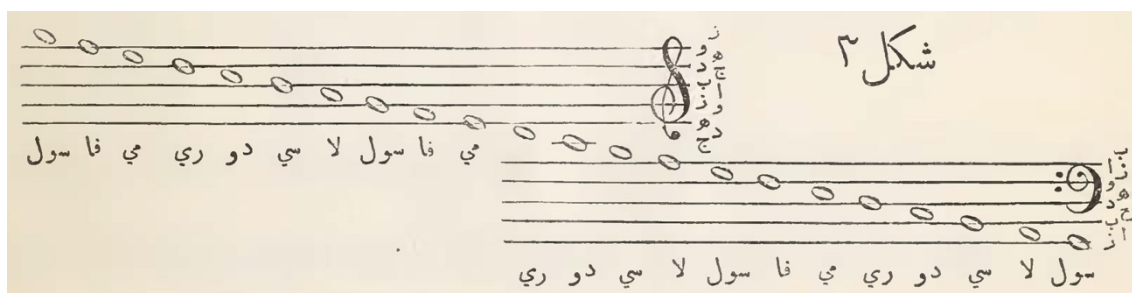
69 Im Original: سِي، لَا، سَوَّلَ، فَا، مِي، زِي، نَو. Die Kurzvokale sind vermutlich als ein Hinweis auf die richtige Aussprache der Tonsilben zu verstehen; phonetisch gesprochen also: /doʊ/, /jeɪ/ nicht /jiː/, /faː/ nicht /fæː/, /soʊl/ nicht /suːl/ und /laː/ nicht /læː/. Die Tonsilben *mī* und *sī* können Araber*innen richtig aussprechen. Lewis gibt سِي (*sī*) an; im anglierten *Solfège*-System wird *si* durch *te* (/tiː/) ersetzt (McNaught 1892/93, 45).

70 Lewis 1873, 7–9.



Beispiel 4: G- und F-Schlüssel (Lewis 1873, 8)

An dieser Stelle wird zum ersten Mal klar, dass Lewis die Notenschrift dem Verlauf der arabischen Schrift anpassen will. Alle darauffolgenden Beispiele und Notationen verlaufen von rechts nach links (vgl. Bsp. 6). Den fünf Hauptlinien und den vier Zwischenräumen des oberen und unteren Systems werden Buchstaben aus dem arabischen Alphabet zugewiesen. Dem dritten Buchstaben *c* im lateinischen Alphabet entspricht der dritte Buchstabe ج (ǧ) im arabischen. Auf einem Klaviersystem (mit G- und F-Schlüssel) entspricht ج somit *c*, *c*¹ und *c*² usw. (Bsp. 5).



Beispiel 5: Das arabische Alphabet zur Bezeichnung der Linien und Zwischenräume des Systems (Lewis 1873, 8)

Das fünfte Kapitel behandelt die Taktaufteilung (*taqṭīʿ al-alḥān*), Taktarten und -zeichen, die Schlagfiguren und das Taktschlagen.⁷¹ Den Takt nennt Lewis *ḥaql* (Pl. *ḥuqūl*; von engl. ›bar‹, ›measure‹) und den Taktstrich *fāṣil* (Pl. *fawāṣil*; von engl. ›bar line‹).

Kapitel 6 handelt von der Erhöhung und Erniedrigung der Stammtöne (*fī r-raʿ wa-l-ḥafḍ*), den Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen (*ʿalāmāt ar-raʿ wa-l-ḥafḍ*; von engl. ›accidentals‹), dem Auflösungszeichen (*muraḡḡīʿ*; von engl. ›natural sign‹), sowie der chromatischen Tonleiter (*ad-dīwān al-krōmatik*; von engl. ›chromatic scale‹).⁷² Diese bestehe aus den sieben Stammtönen und fünf weiteren Nebentönen (*naḡamāt farʿīya*; von engl. ›chromatic semitones‹), welche die fünf Ganztonschritte der diatonischen Tonleiter halbieren. In der Regel verwende man das Erhöhungszeichen bei einer aufsteigenden Tonfolge und das Erniedrigungszeichen bei einer absteigenden Tonfolge. Lewis geht bei seiner Darstellung deutlich von der gleichstufigen Stimmung mit ihren enharmonischen Verwechslungen aus. Um den Gesang der chromatischen Halbtöne zu erleichtern, werden die Tonsilben leicht modifiziert: Für die erhöhten Töne werde aus *dō dī*, aus *rē rī*, aus *fā fī* usw. Für die erniedrigten Töne werde aus *rē rai* (/ʁeɪ/), aus *mī mai* (/meɪ/), aus *sōl sai* (/seɪ/), aus *lā lai* (/leɪ/), aus *sī sai* (/seɪ/). Hier lassen sich Spuren des *Tonic Sol-fa* finden (vgl. 1.2.2.). Die chromatischen Halbtöne könnten sonst auch ganz einfach mithilfe der Partizipien ›erhöht‹ und ›erniedrigt‹ ausgedrückt werden.

71 Ebd., 9–11.

72 Ebd., 12–14.

Die Generalvorzeichen (*mafātīḥ fī l-alḥān*; von engl. ›key signatures‹) sind das Thema des siebten Kapitels.⁷³ Aus diesem Kapitel wird ersichtlich, dass Lewis vom sogenannten ›movable doh‹-Prinzip ausgeht, nach dem das *doh* als Tonika auf alle Stufen der diatonischen Tonleiter gesetzt werden kann.⁷⁴ Die Tonika von jeder Tonart heißt stets *doh*.

Im Kapitel 8 geht es um Konsonanz (*ittifāq*) und Harmonie (*ṭaṭan*);⁷⁵ da der arabische Gesang (*at-tarannum al-ʿarabī*) einstimmig sei, singe jeder Sänger (*murannim*) genau das, was die anderen Sänger singen. Die meisten Melodien (*alḥān*) in den Kirchen seien im Gegensatz dazu mehrstimmig; ihre Schönheit hänge von der Harmonie ab. In den arabischen Kirchen würden die Melodien einstimmig gesungen und verlören dadurch viel von ihrer Kraft zu entzücken und das Volk wende sich von ihnen ab. Die vollkommene Musik (*al-mūsīqā al-kāmila*) jedoch bestehe aus Melodie und Harmonie. Im Chor gebe es vier Stimmgruppen (*aqsām*), den Stimmlagen entsprechend: Sopran (*soprānō*) für die hohen weiblichen Stimmen, Alt (*altō*) für die tiefen weiblichen Stimmen, Tenor (*tenor*) für die hohen männlichen Stimmen und Bass (*bās*) für die tiefen männlichen Stimmen. Für den vierstimmigen Satz benötige man zwei parallel verlaufende, mit einer eckigen Klammer verbundene Notensysteme. Das obere System mit dem G-Schlüssel (*sullam al-ḡawāb*) sei den weiblichen Stimmen vorbehalten, das untere mit dem F-Schlüssel (*sullam al-qarār*) den männlichen. Die Hauptmelodie (*laḥn*) liege in der Sopranstimme. Die restlichen drei Stimmen bildeten die Harmonik (*ṭaṭan*).

Das neunte und letzte Kapitel führt in die darauf folgenden Übungen (*tamārīn*) ein und erklärt einige weitere Zeichen, wie das Wiederholungszeichen, das Dal-Segno-Symbol und die Endmarkierung ۞ (*n* für *niḥāya*, wörtl. »Ende«).⁷⁶ Es enthält auch praktische Tipps zur Übung und zum Singen. Auf diesen theoretischen Teil folgen 33 praktische Beispiele.⁷⁷

Taṭrīb al-āḍān ist somit der erste wirkliche Beitrag zur Erfüllung des von Eli Smith oben zitierten Plans der evangelischen Missionare, den (mehrstimmigen) Gesang in den arabischen Gottesdienst einzuführen. Die Bedeutung von Lewis' Gesangbuch ist jedoch weniger auf die darin enthaltenen notierten Gesänge zurückzuführen, als auf die ihnen vorangestellte Einführung in die Grundlagen der (westlichen) Musik und Notation. Diese Einführung bietet zum ersten Mal einen Schlüssel in arabischer Sprache zum Verstehen und Lesen der darauf folgenden Notate. Bis auf die Tonsilben und Namen der Stimmlagen werden alle musikalischen Termini, die Lewis verwendet, vom Englischen ins Arabische übersetzt. Es gelingt Lewis damit, vollständig ohne englische Termini auszukommen und die Grundlagen der europäischen Musiktheorie in einem arabischen Gewand zu präsentieren. Kein einziges Mal bezeichnete er die behandelte Musiktheorie als ›westlich‹ oder ›europäisch‹.

73 Ebd., 14–21.

74 Im Gegensatz zu den ›fixed doh‹-Systemen, einschließlich jener von John Hullah (1812–1884) und Joseph Mainzer (1801–1851); vgl. Rainbow/McGuire 2014 und Taylor 1896/97.

75 Lewis 1873, 22f.

76 Ebd., 23–25.

77 Ebd., 25–32.

٨٢ يسوع المسيح
Valentia C. M. رئيس الاحبار ٨ و ٦

الترنية الثامنة والخمسون

كون يسوع رئيس الاحبار

(تر ١)

يَعْرِفُ ضَعْفَ أَهْلِهَا
وَيَدْفَعُ الْخَطَرَ
لَا سَبَبَ يَقْدِرُ أَنْ
يُجِدَ حُبَّ ذَاكَ
مَاتَ هُنَا عَنَّا كَمَا
يَجَالِنَا هُنَاكَ
فَلَنَذْكُرِ الْفَضْلَ وَلَا
نَسْجِي بِأَسْمِهِ
وَلَنَعْتَرِفْ شِفَاهُنَا
بِشُكْرِ حَلِيمِهِ

١ قَوْمًا نَسَجَ كُلُّنَا
لِرَيسِ الْأَحْبَارِ
أَسْمَاءُ نَا مَكْتُوبَةً
فِي صَدْرِ الْخَنَازِ
٢ قَدْ غَسَلَتْ دِمَاؤُهُ
أَوْزَارَنَا هُنَا
وَهُوَ هُنَاكَ شَافِعٌ
طَوَّلَ الْمَدَى بِنَا
٣ إِذْ لَمْ يَزَلْ مُسْرَبِلًا
طَبِيعَةَ الْبَشَرِ

١١

Beispiel 6: Eine Seite aus *Taṭrīb al-āḡān* (Lewis 1873, 2)

Die Leserichtung der musikalischen Notation folgt dem unterlegten arabischen Text (von rechts nach links), ohne dass diese wichtige Anpassung mit einem einzigen Wort erwähnt wird. Alle späteren Kompilatoren von evangelischen Gesangbüchern mit arabischem Text

sind dieser Konvention gefolgt.⁷⁸ Der schulische Musikunterricht und die Einführung des mehrstimmigen Gemeindegesangs in den arabischen Gottesdienst haben für die amerikanischen Missionare ihren Zweck erfüllt. Rückblickend resümierte H. H. Jessup voller Stolz, dass die »sacred music« seither »great triumphs« in Syrien feierte; es wurden »thousands of copies of our hymn and tune books« verkauft, »the teachers of boarding-schools for boys and girls have trained their pupils to sing«, »pianos have become quite common«, »the Oriental taste is becoming gradually inclined to European musical standards«, und die Stimmen von Frauen und Mädchen dürfen in den orientalischen Kirchen erklingen.⁷⁹ Jessup glaubt, dass die Idee der Harmonik kein inhärentes Merkmal europäischer Tradition sei, sondern eine Frage der »Kultivierung«.⁸⁰ Als Beleg für diese fruchtbare Politik führt Jessup einige »cases of musical genius« an: erstens einen gewissen Ibrāhīm, der an der Blindenschule von Mr. Mott das Spiel mehrerer Instrumente und den Gesang in drei Stimmlagen (Bass, Tenor und Sopran) gelernt habe. Er sei ca. 1890 in die *Royal Normal Musical College* für Blinde in London aufgenommen worden, wo er ein Diplom mit Auszeichnung erworben und schließlich als Klavierstimmer gearbeitet habe.⁸¹ Zweitens wird Wadīa (Wadī Šabrā, 1867–1952)⁸² genannt und dessen Schwester, die Organistin an der *Syrian Evangelical Church* in Beirut wurde.⁸³ Alle Genannten seien Absolvent*innen von Missionsschulen und zeigten so »what may be anticipated when Christian education becomes general in the East«.⁸⁴

Als Lehrbuch über die westliche Musiklehre reichte die Bekanntheit des *Taṭrīb al-āḍān* über die Grenze der Schule und Gemeinde hinaus. In ihrer Ausgabe vom Januar 1897 veröffentlichte die syrisch-ägyptische Zeitschrift *al-Muqtaṭaf* eine Antwort ihrer Redaktion auf die Frage eines gewissen Rizqallāh aus Asyūṭ, der wissen wollte, ob es »Bücher in arabischer Sprache« gebe, welche die »Tonkunst« (*fann al-mūsīqā*) lehrten. Die Redaktion nannte daraufhin das »Büchlein« (*kurrās ṣaḡīr*) des »Doktors Lewis« (*duktūr Luwīs*).⁸⁵ Offensichtlich waren solche Bücher also gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch Mangelwa-

78 Die linksläufige, vor allem der Vokalmusik dienliche Schreibrichtung der Noten konnte sich im Nachhinein allerdings nicht durchsetzen. Dieser im Gegensatz zu vielen anderen westlichen Anregungen auf musikalischem Gebiet vernünftige Vorschlag kann als wirklich sinnvolle Form der Rezeption im Sinne der lokalen Tradition gewertet werden. Zu dieser Überzeugung gelangte auch Amīn ad-Dīk (1902, 101). Der Behauptung, dass diese Methode »deshalb keinen Erfolg [hatte], weil zum Zeitpunkt ihrer Entwicklung die Notenschrift in den arabischen Ländern bereits eingeführt war, und sich die Musiker bereits daran gewöhnt hatten, Noten von links nach rechts zu lesen« (Mallah 1996, 287), fehlt es an Indizien. Heute greifen immer noch einige der besten Sänger*innen der arabischen Welt zu dieser Methode und »schwören darauf« (so etwa die große libanesische Sängerin Fadia Tomb el-Hage).

79 H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 251f.

80 Ebd., Bd. 1, 252.

81 Ebd., Bd. 1, 252; Bd. 2, 566.

82 Vgl. ʿArafa 1947, 110f.; Ğundī 1954, 354f.

83 H. H. Jessup 1910, Bd. 1, 252; Bd. 2, 566.

84 Ebd., Bd. 2, 566.

85 Anonymus 1897b, 66; erwähnt auch von Racy (1983, 166). Eine ähnliche Anfrage aus Nazaret nach dem Vorhandensein von Notendruckten (*nuwaṭ maṭbūʿa*) arabischer Musik war bereits im Juli 1881 an *al-Muqtaṭaf* gerichtet worden. Als Antwort verwies die Redaktion auf einige Stücke, welche in den für die türkischen Militärmusikkapellen bestimmten Notendruckten, in einem griechischen, in Istanbul erschienenen Notendruck (in der Chrysanthos-Notation) sowie in dem Gesangbuch von Edwin Lewis zu finden seien; siehe Anonymus 1881, 53.

re, wenn man bedenkt, wie viele westliche Bücher in anderen Disziplinen seit dem Beginn der neuen Übersetzungsbewegung (*ḥarakat at-tarğama*) ins Arabische übertragen worden waren bzw. wie stark das Interesse der Ägypter*innen an allen Wissen- und Errungenschaften der westlichen Zivilisation schon seit längerer Zeit war.⁸⁶

1.2.2. Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā (1901) und das Tonic Sol-fa

1901 erschien in Kairo das Buch *Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā. Muḥtaṣar* (Die Kunst der Stimme und der Musik. Eine Kurzfassung) von Rizqallāh Šiḥāta.⁸⁷ Über den Autor ist sehr wenig bekannt, außer dass er Musiklehrer und Komponist war. Wenige Monate vor dem Kairoer Musikkongress von 1932 veröffentlichte er in der Zeitung *al-Ahrām* einen Artikel mit dem von Yunan Labib Rizk ins Englische übersetzten Titel »Plaintive Strains in Arab and Western Music«.⁸⁸ Mit Bezug auf den »westlichen Musikwissenschaftler Noland Smith« behauptet Šiḥāta dort, dass die westliche Musik ihren Ursprung in Altägypten habe; die Altgriechen hätten nämlich die Regeln ihrer Musik von den Altägyptern übernommen. Die Perser hätten ihrerseits diese Regeln von den Griechen übernommen, sie weiterentwickelt und an die Araber weitergegeben, was sich in deren musiktheoretischer Terminologie niedergeschlagen habe. Allerdings rät Šiḥāta davon ab, an dieser Tradition festzuhalten, und ruft stattdessen dazu auf, den Blick auf die westliche Musik zu richten, denn nur sie könne die ägyptische Musik erheben und ihr zur Erlangung von Würde und Ansehen verhelfen.⁸⁹

Oriental [Ägyptische] music is a beautiful maiden, but dressed in tattered rags, covered in filth and so ill as to be at risk of death. Those who love Egyptian music and fear for its health must cast away that shabby garb and dress it in a new glimmering gown appropriate to our contemporary era and the demands it places on us for advancement, thereby enabling our music to embrace all hearts with lofty lyrics and heavenly melodies.⁹⁰

Mit ziemlicher Sicherheit war Rizqallāh Šiḥāta derselbe Rizqallāh, der sich vier Jahre vor der Erscheinung von *Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā* mit seiner Literaturanfrage an *al-Muqtaṭaf* gewandt hatte (siehe 1.2.1.).⁹¹ Šiḥātas Buch *Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā* ist zum größten Teil eine Einführung ins *Tonic Sol-fa*⁹² (*an-niẓām as-sūfāʾī*) mit entsprechenden Gesangsübungen (*tamārīn*), die vorwiegend aus arabischen Psalmen (*mazāmīr*) und geistlichen Liedern (*tarānīm*) über größtenteils bekannten Melodien (*alḥān*) bestehen. Sie enthält auch eine kurze Vorstellung der Liniennotation.

86 Vgl. beispielsweise Tāḡir 1945; Šiḡāl 2000.

87 Šiḥāta 1901. Das Buch enthält Hinweise, dass es ein ausführliches Buch gegeben haben soll (ebd., 45 und 56).

88 Rizk 2003; vgl. Katz 2015, 114, 118, 265 und 315.

89 Vgl. Rizk 2003.

90 Zitiert nach ebd.

91 Das Buch liefert für diese Behauptung einige Anhaltspunkte, darunter einen Kanon (*daurīya*) mit dem Titel *The Calls of Assiout* bzw. *Munādāt Asyūt* (Šiḥāta 1901, 101). Laut der Zeitschrift *al-Muqtaṭaf* stammte Rizqallāh aus Asyūt (Anonymus 1897b, 66). Er erwähnt auch ein Beiruter Buch (*al-Kitāb al-Bairūtī*), aus dem er einige Liedtexte für sein Vorhaben ausgewählt habe (Šiḥāta 1901, 3).

92 Vgl. Seward 1880; Seward 1882; Curwen 1893; Curwen 1900; McGuire 2009.

Das *Tonic Sol-fa* ist eine Form der musikalischen Notation und ein System des Blatt-singens, das ursprünglich auf Sarah Anna Glover (1786–1867) zurückgeht und in modifizierter Form hauptsächlich durch John Curwen (1816–1880) und John Spencer Curwen (1847–1916) zur Anerkennung und weitreichenden Verbreitung gelangte.⁹³ Glover und John Curwen hatten ursprünglich die Notation als Hilfe für Kinder und Anfänger*innen beworben. Die Beliebtheit dieser Notation nahm jedoch ständig zu, sodass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Anzahl derer, die sie beherrschten, alleine in Großbritannien auf mehrere Hunderttausend geschätzt wurde. Das *Tonic Sol-fa* wurde zur bevorzugten Notation für damalige philanthropische Bewegungen wie die Temperanzbewegung und für Missionsorganisationen.⁹⁴

Šihātas *Fann aṣ-ṣaut* ist im Prinzip genau wie die meisten der zeitgenössischen westlichen *Tonic Sol-fa*-Lehrbücher aufgebaut; Šihāta gibt an, er habe das Buch nach siebenjähriger Lehrererfahrung und dem Studium der »wichtigsten europäischen modernen Werke« (*aḥamm al-muʿallafāt al-ūrūbīya al-ḥadīṭa*) verfasst.⁹⁵ Hier folgt eine kurze Darstellung seines Inhaltes unter Beachtung der Terminologie von John Curwen⁹⁶ (im Folgenden ›JC‹). Es besteht aus zwölf Kapiteln und zahlreichen Übungen:

Kapitel 1 (*aṣ-ṣaut wa-t-tanaffus*, »Stimme und Atmung«):⁹⁷

- Unterschied zwischen *ṣaut* (»Klang«) und *nağma* (»Ton«) oder *ṣaut mūsīqī* (»musikalischer Klang«)
- Definition von *ṣaut insānī* (»menschliche Stimme«)
- richtige Einatmung (*ṣahīq, taṣaʿud*) und Ausatmung (*zafīr, taṣauwub*)
- natürliche Tonleiter (*sullam mūsīqī*)
- Namen der sieben Stammtöne (*asmāʾ darağāt as-sullam*): دو, را, می, فا, سو, لا, تی (JC: *doh, ray, me, fa, soh, la, te*)
- die Anfangsbuchstaben dieser Tonsilben werden als Tonzeichen benutzt: د, ر, م, ف, س, ت (JC: *d, r, m, f, s, l, t*)
- der Stammtón دو (JC: *doh*) wird auch *qāʿida* oder *an-nağma al-fātiḥa* (JC: »key-tone«) genannt.

Kapitel 2 (*ad-darağā al-ūlā*, »erste Lernstufe«; JC: »first step«):⁹⁸

- Töne des Tonika-Dreiklangs und deren Oktavtöne (*mukarrarāt ʿulyā wa-suflā*; JC: »octaves« oder »replicates«)
- Zeit (*waqt*; JC: »time« und »rhythm«) und Betonung (*nabra*; JC: »accent«): *ʿamūd* oder *fāṣil* (JC: »bar«), *nuqṭatān* (JC: »colon«), *niṣf al-ʿamūd* (JC: »short upright line«), *ʿamūdān* (JC: »double bars«), *qaus* (JC: »braces«), *ḥuqūl* (JC: »measures«), *ḥuqūl ṭunāʿīya* (JC: »two-pulse measures«), *ḥuqūl ṭulāʿīya* (JC: »three-pulse measures«), *aṣṭur* (JC: »pulses«), *nağamāt mustamirra* (JC: »continued tones«), *qismat aṣ-ṣaṭr* (JC: »half-pulses«), *ḍarb al-waqt* (JC: »beating time«), *lāʿīya* (JC: »tune laa-ing« oder »vocalising«), *amākin at-tanaffus* (JC: »breathing places«)

93 McGuire 2009; Rainbow/McGuire 2014.

94 Vgl. McGuire 2009.

95 Šihāta 1901, 3.

96 Vgl. Curwen 1900.

97 Šihāta 1901, 15–17.

98 Ebd., 18–27.

- *daurīya* (Kanon)
- *ḥārīṭat as-sullam* (JC: ›modulator‹; ein Modulationsdiagramm)
- *tamrīnāt samāʿīya* (JC: ›ear exercises‹).

Kapitel 3 (*ad-daraġa at-tānīya*, »zweite Lernstufe«; JC: ›second step‹):⁹⁹

- Töne des Dominant-Dreiklangs (*ittifāq s[īn]*; JC: ›chord of Soh‹)
- *an-nabra al-mutawassīṭa* (JC: ›medium accent‹)
- *ḥuqūl rubāʿīya wa-sudāsīya* (JC: ›four-pulse‹ und ›six-pulse measures‹).

Kapitel 4 (*ad-daraġa at-tālīya*, »dritte Lernstufe«; JC: ›third step‹):¹⁰⁰

- Töne des Subdominant-Dreiklangs (*ittifāq f[ā]*; JC: ›chord of Fah‹)
- *sullam* (JC: ›scale‹)
- *maʿrifat qarār al-laḥn* (JC: ›pitching tunes‹)
- *waqf* (JC: ›silent pulse‹)
- *rābiṭ* (JC: ›slur‹)
- *māsik* (JC: ›hold‹ oder ›pause‹)
- Aufführungszeichen.

Im fünften Kapitel wird die Charakteristik und Wirkung der Töne und Dreiklänge thematisiert (*ṭabīʿat an-naġamāt wa-taʿtīruhā*; JC: ›character and mental effect of the tones‹).¹⁰¹

Jeder Ton der Skala habe einen distinktiven Charakter:

- *doh* wirkt kräftig und standhaft (*qawīya, rāsīḥa*; JC: ›strong or firm‹)
- *ray* wirkt hoffnungsfreudig und schwungvoll (*muʿamilla, muḥarriḍa*; JC: ›rousing or hopeful‹)
- *me* wirkt gelassen und beständig (*hādīʿa, ṭabāt*; JC: ›steady or calm‹)
- *fa* wirkt furchteinflößend und verwahrlost (*mūḥiṣṣa, tadullu ʿalā infirād al-insān*; JC: ›desolate or awe-inspiring‹)
- *soh* wirkt gewaltig und glänzend (*muʿazzama, mutalaʿīʿa*; JC: ›grand or bright‹)
- *la* wirkt traurig und weinend (*muḥzina, li-l-bukāʿ wa-n-nuwāḥ*; JC: ›sad or weeping‹)
- *te* wirkt stechend und empfindsam (*ḥādda, dālla ʿalā šuʿūr wa-iḥsās ʿamīq wa-muʿattir*; JC: ›piercing or sensitive‹).

Die Wirkkraft sei von verschiedenen Faktoren abhängig und somit modifizierbar: von der Tonart, dem Einsatz von Harmonie (*ṭaṭan*), der Vortragsweise und dem Vortragstempo.¹⁰²

⁹⁹ Ebd., 28–32.

¹⁰⁰ Ebd., 33–43.

¹⁰¹ Ebd., 44–56.

¹⁰² An dieser Stelle mag darauf hingewiesen werden, dass es in den arabischen Ländern bis ins späte 19. Jahrhundert hinein eine traditionelle, auf der Affektenlehre beruhende Modus-Charakteristik und -Symbolik gab.

Im sechsten bis neunten Kapitel werden die Grundlagen der Liniennotation erklärt:¹⁰³

- *ḥuṭūṭ* (JC: ›lines‹)
- *fushāt* (JC: ›spaces‹)
- *darağāt* (JC: ›pitches‹)
- *ḥuṭūṭ iḍāfiya* (JC: ›ledger lines‹)
- *al-muftāḥān al-aṣliyān* (JC: ›clefs‹)
- *muwaṣṣil* oder *qaus* (JC: ›brace‹)
- *as-sullam al-mūsīqī aṭ-ṭabīʿī* (JC: ›natural scale‹)
- *rāfiʿ* (JC: ›sharp‹)
- *ḥāfiḍ* (JC: ›flat‹)
- *murağğīʿ* (JC: ›natural‹)
- *ʿaraḍiyāt* (JC: ›accidentals‹)
- *waqt an-nağamāt wa-l-waqt* (JC: ›notes and rests of different length‹)
- *nuqṭa* (JC: ›dotted notes‹)
- *rābiṭ* (JC: ›slur‹)
- Triolen (JC: ›triplets‹)
- *al-ḥuqūl wa-dalāʾiluhā* (JC: ›measures and time signatures‹):
 - *ḥuqūl basīṭa* (JC: ›simple time‹)
 - *ḥaql ṭunāʿī* (JC: ›duple time‹)
 - *ḥaql ṭulāṭī* (JC: ›triple time‹)
 - *ḥaql rubāʿī* (JC: ›quadruple time‹)
 - *ḥuqūl murakkaba* (JC: ›compound time‹)
 - *ḍarb al-waqt* (JC: ›time beating‹)
 - *ad-dawāwīn al-marfūʿa wa-l-maḥfūḍa* (JC: ›sharp and flat keys‹)
 - *ʿalāmat al-muftāḥ* (JC: ›key signature‹)
- Hinweise zur Transkription von der Liniennotation zum *Tonic Sol-fa* und umgekehrt.

Beispiel 7 zeigt ein Beispiel aus Šihātas Schrift für eine arabisierte *Tonic Sol-fa*-Notation (notiert von rechts nach links) mit Transkription in die westliche Liniennotation.

Kapitel 10¹⁰⁴ behandelt die Moll-Tonleiter und -Tonart (*as-sullam au ad-dīwān al-aṣḡar*; JC: ›minor scale‹) und Kapitel 11¹⁰⁵ die chromatische Tonart (*dīwān krūmatīk au mulauwan*; JC: ›chromatic scale‹) mit einem Hinweis auf die gleichstufig temperierte Stimmung einiger Instrumente wie des Klaviers (*biyānū*) oder der Orgel (*urḡan*). Im letzten Kapitel¹⁰⁶ befinden sich allgemeine Hinweise für die Sänger*innen und Lehrer*innen.

103 Šihāta 1901, 57–102.

104 Ebd., 103–107.

105 Ebd., 108–109.

106 Ebd., 110–113.

(تقرین ۹۰) مزموړ ۲۴ مفتاح A $\frac{4}{4}$

اكتب هذا اللحن على السلم وضع علامة المفتاح في الابتداء

الثقة
Portugues Hymn.

{ د : د :- اس : د | ر : - اس : اس | م : ر | م : ف | م :- | ر }

{ ا : د | ا :- م : د | اس :- | اس : اس | د : ات | د : ف | اس :- | - }

{ د : د | د :- | ات : ال | ات : د | ار : م | ات :- | ال : اس | اس :- | - }

{ ال : ال | ال :- | اس : ار | ال : ات | د : ر :- | ار : اس | اس :- | - }

{ اس : اس :- | ف : م | ف :- | م : م | م : ر | د : ر | ات : ال | اس }

{ اس : اس :- | اس : اس | اس :- | اس : اس | اس : د | م : ف | اس :- | - }

{ د : د | د : ات | د : ر | د :- | اس : م | م : ر | م : ف | م :- | ر }

{ : | : | : | د : د | د : ات | د : ر | د :- | م | م : ر | د :- | د }
|| م : ف | م : ر | د : ات | د : ف | م :- | ر :- | د :- | - ||
{ د : ر | د : ات | ال : اس | ف : م | ف | اس :- | اس :- | د :- | - }

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 4/4 time. The score is for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score consists of five systems of two staves each. The piano part is written in a simple, folk-like style with many ties. The voice part is written in a more complex style with many ties and a final melodic flourish.

Beispiel 7: Übung 90, Psalm 24, A-Dur, 4/4, Melodie einer *Portugues[e] Hymn* (Šiḥāta 1901, 91) mit Transkription

Die meisten verwendeten Termini übersetzt Šihāta wörtlich vom Englischen ins Arabische. Wieder handelt es sich also um einen Arabisierungsversuch einer damals sehr verbreiteten Gesanglehrmethode. Šihāta wollte damit eine Lücke schließen, denn auch er

kritisiert, dass es in arabischer Sprache so gut wie keine Bücher über (westliche) Musiktheorie gebe sowie keine Regeln zum Niederschreiben von Melodien (*qawā'id li-ma'rifat al-alḥān wa-ḍabṭihā*).¹⁰⁷ Die Kunst der Musik sei für die Verbreitung des (christlichen) Glaubens (*intiṣār ad-dīn*) von großer Bedeutung; sie gehöre zum Gottesdienst (*ḥidma dīniya*) genauso, wie das Lesen der Bibel, das Gebet und die Predigt.¹⁰⁸ Zur liturgischen erbaulichen Funktion der Musik komme eine pädagogische hinzu; Musik solle zu einem wesentlichen Bestandteil der Erziehung (*tahḍīb*) und Bildung (*ta'lim*) werden.¹⁰⁹ Alle Schulen, ganz besonders die evangelischen, müssten diese ›heilige Kunst‹ unterrichten. Šihāta führt aus, man spreche der Musik außerdem eine große Wirkkraft (*qūwa 'uẓmā*) zu. Sie werde zur Ermunterung der Soldaten vor und während der Schlacht eingesetzt. Mit ihr könnten Krankheiten geheilt und familiäre Bindungen gestärkt werden. Mit Musik und Gesang untermalte gesellige Zusammenkünfte böten eine bessere Alternative zu den Formen negativen Zeitvertreibs und schützten somit vor gesellschaftlichen Problemen, allen voran dem Alkoholismus.¹¹⁰ Dies deckt sich deutlich mit den Zielen der philanthropischen Bewegungen und der Temperanzbewegung.

Obwohl Šihāta die Druckkosten seines Buchs nach eigenen Angaben selbst tragen musste,¹¹¹ muss er es unter der Aufsicht der amerikanischen Missionare in Ägypten verfasst haben.¹¹² Das in den Dienst der evangelischen Gemeinden und Schulen gestellte Buch war schließlich »bei allen Bibliotheken der amerikanischen Mission [*kutubḥānāt al-amīrkān*] und allen anderen öffentlichen Buchhandlungen« zu bestellen.¹¹³ 31 Jahre nach seiner Veröffentlichung wird *Fann aṣ-ṣaut wa-l-mūsīqā* immer noch als Quelle für die »Grundlagen der Melodien und die musikalischen Regeln« beschrieben.¹¹⁴ Das *Tonic Sol-fa* (*ḡinā' ṣūlfā'ī*) und das rhythmische Singen ›*Langue des durées*‹ (*luḡat al-īqā'*) wurden zum ersten Mal für das Schuljahr 1931/32 in den Musikunterricht an öffentlichen ägyptischen Primarschulen eingeführt. Dem Bericht der Kommission für Musikerziehung während des Kairoer Kongresses von 1932 zufolge führte dies schnell zu erfolgreichen Ergebnissen; innerhalb kürzester Zeit und bei einer Stunde Musikunterricht pro Woche sollen die Kinder in der Lage gewesen sein, relativ komplexe Lieder von der Tafel direkt oder den Handzeichen der Lehrerin (*iṣārāt bi-l-yad min al-mu'allima*) folgend aufzuführen sowie ihnen vorgespielte und -gesungene Töne einfach zu benennen.¹¹⁵

107 Ebd., 3.

108 Ebd., 2.

109 Ebd., 3.

110 Ebd., 7–12.

111 Ebd., Rückdeckel.

112 Vgl. den Hinweis auf eine aus Vertretern der amerikanischen Mission bestehende Kommission, die der Autor bei einigen redaktionellen Entscheidungen konsultiert haben soll (ebd., 58).

113 Ebd., Rückdeckel.

114 *Našra* 1932, 20 und 60.

115 *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 372.

Nur kurz ist hier auf zwei weitere Werke hinzuweisen, die für die Rezeption europäischer Musiktheorie im arabischen Raum von Bedeutung waren. Ein heute leider nicht mehr erhältliches Werk stammt aus der Feder des Don Angelo Bormida (1870–1917), eines salesianischen Mitarbeiters Don Boscos in Palästina. Bormida war neben vielen anderen Aufgaben für den Gesangsunterricht und das Blechbläserensemble der Waisenanstalt und Schule für Landwirtschaft im ehemaligen katholischen Kloster in Bait Ġimāl verantwortlich (1878 von Don Antonio Belloni gegründet und 1892 von den Salesianern Don Boscos übernommen).¹¹⁶ Dort hatte Bormida

per facilitare agli allievi l'apprendimento dei primi rudimenti della musica [...] anzi composto un metodo bilingue, francese-arabo, intitolato: »Principes élémentaires de musique avec méthodes pratiques pour piston, bariton, alto et trompette« (Jerusalem Impr. Hanania, 1901). Le 92 pagine su due colonne dell'operetta rivelano abilità didattica e soprattutto un grande amore alla gioventù.¹¹⁷

Der arabische Titel des Büchleins lautet *al-Uṣūl al-ibtidāʿiyya al-mūsīqīyya* (Die elementaren Grundlagen der Musik).¹¹⁸ Dem französischen Titel zufolge diente es nicht nur als Einführung in die Grundlagen der Musik, sondern auch in das Spiel von Blechblasinstrumenten.

Das andere zu nennende Werk ist Aḥmad Amīn ad-Dīks *Nail al-arab fī mūsīqā al-ifranġ wa-l-ʿarab* (Die Erlangung des Wunsches in der Musik der Europäer und Araber) von 1902. Obwohl ad-Dīk über wenige im Buch verstreute Seiten einige Aspekte der arabischen Musiktheorie vor dem Hintergrund der westlichen bespricht,¹¹⁹ kann sein Werk als eine Einführung in die westliche Musiktheorie, Notation (*nūṭa*, *ʿalāmāt mūsīqīyya*), Harmonielehre (*armūniyya*) und Musikinstrumente angesehen werden. Seine Informationen über die Grundlagen der westlichen Musiktheorie samt den entsprechenden Abbildungen des Sonometers, des Metronoms und europäischer Musikinstrumente verdankt er Antonin Marmontels *La Deuxième année de musique* (1894).¹²⁰

116 Forti 1988, bes. 21ff.

117 »um den Schülern das Erlernen der ersten Grundlagen der Musik zu erleichtern, [hatte Bormida] sogar eine zweisprachige, französisch-arabische Schule geschrieben mit dem Titel: »Principes élémentaires de musique avec méthodes pratiques pour piston, bariton, alto et trompette« (Jerusalem Impr. Hanania, 1901). Die 92 zweispaltigen Seiten des Werkchens offenbaren didaktisches Geschick und vor allem eine große Liebe für die Jugend« (ebd., 30).

118 Siehe ʿAlūċī 1964, 17 (Nr. 54).

119 Dīk 1902, 33–37, 66–76, 88–93.

120 Vgl. Marmontel 1937. Ad-Dīk verrät seine Quelle nicht. In einem Vortrag aber, den er am 2. Februar 1926 im *Orientalischen Musikverein* (*Nādī al-Mūsīqā aš-Šarqī*) in Kairo hielt, verweist er in einem Punkt auf Marmontels *La Deuxième année de musique*. Dieser Verweis verhalf, dieses Werk Marmontels als Quelle für ad-Dīks *Nail al-arab* zu identifizieren; siehe Dīk 1926, 6.

2. WESTLICHE MUSIKTHEORIE ALS REFERENZSYSTEM FÜR EINE THEORIE ARABISCHER MUSIK

Die arabische Musiktheorie erfuhr ab 1800 deutliche Veränderungen.¹²¹ Diese Veränderungen betrafen formale und inhaltliche Aspekte, aber auch die Stellung der Musiktheorie in den arabischen Gesellschaften. Als geisteswissenschaftliche Disziplin litt die Musiktheorie zu Beginn jener Periode allgemein unter Vernachlässigung und war einer spezialisierten Elite vorbehalten. Unter dem Einfluss der viktorianischen Auffassung von Musik als Teil einer gebildeten Erziehung fand sie um die Jahrhundertwende dagegen gemäßigtes Interesse unter einigen (prowestlichen) Gebildeten und Wohlhabenden, die man als *afandīya* bezeichnete.¹²² Der eben erwähnte Aḥmad Amīn ad-Dīk war einer dieser *afandīya*; er wandte sich nach eigenen Angaben dem Studium der Musiktheorie zu, erst nachdem er begriffen hatte, welch »edle Stellung die Tonkunst in der zivilisierten Welt einnimmt«.¹²³

Generell lassen sich für die Zeit ab 1800 zwei Strömungen in der Beschäftigung mit der arabischen Musiktheorie beobachten. Die erste Strömung bestand in der Fortführung und Entwicklung einer bereits existierenden Tradition, welche bemüht war, eine praxisbezogene Lehre arabischer Musik in verständlicher Form zu Lehrzwecken darzustellen.¹²⁴ Diese Form und dieser Zweck der musiktheoretischen Schriften wurden auch nach 1800 beibehalten. Eine Weiterentwicklung dagegen erfolgte durch die zögerliche Reaktion auf die sich allmählich verbreitende westliche Musik und die breite Akzeptanz ihrer gut verständlichen theoretischen Grundlagen. Die zweite Strömung, verkörpert in erster Linie durch westlichem Gedankengut ausgesetzte Gelehrte,¹²⁵ führte, wenn auch anfangs ohne große Wirkung, eine nach 1500 aufgegebene Tradition wieder ein, welche sich mit einer systematischen, auf arithmetisch-geometrisch-physikalischer Grundlage beruhenden Musiktheorie befasste. Die Vertreter der zweiten Strömung waren vorwiegend arabische, nach westlichen modernen Standards ausgebildete Intellektuelle.

Nicht zu unterschätzen war der Beitrag einiger westlicher Orientalisten, die mit ihren Studien zur arabischen Musikgeschichte und -theorie und ihren Editionen und Übersetzungen früherer wie zeitgenössischer arabischer musiktheoretischer Werke großen Einfluss, direkt wie indirekt, auf die arabischen Musiktheoretiker ausübten. Zu den einflussreichsten Orientalisten zählen Guillaume André Villoteau (1759–1839), François-Joseph Fétis (1784–1871), Eli Smith (1801–1857), Francisco Salvador-Daniel (1831–1871), Jan Pieter Nicolaas Land (1834–1897), Xavier Maurice Collangettes (1860–1943), Jean Parisot (1861–1923), Bernard Carra de Vaux (1867–1953) und Louis Ronzevalle (1871–1918). Um die Arbeiten dieser Gelehrten verstehen zu können, waren Kenntnisse der europäischen Musiktheorie und Notation erforderlich, zumal diese Arbeiten in erster Li-

121 Die Zeit ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bezeichnet Scott Marcus als die ›Moderne Periode der arabischen Musiktheorie‹; sie sei jedoch keine »monolithische Einheit« und kann, je nachdem auf welchem ihrer Aspekte der Schwerpunkt liegt, unterschiedlich datiert werden. Für ihn markiert das Aufkommen des Vierteltonsystems den Anfang dieser Periode (1989, 13).

122 Thomas 2007, 1f.

123 »*makānat šaraf al-funūn al-mūsīqīya min nufūs al-umam allatī ‘urifat bi-l-ḥaḍāra wa-l-madanīya*« (Dīk 1902, 2).

124 Vgl. Maraqa 2015b; Neubauer 1999–2000.

125 Vgl. Maraqa 2015a.

nie an ein europäisches Publikum gerichtet waren. Die westliche Musiktheorie wurde darin zum Maßstab, die arabische konnte nur in Bezug auf die europäische ihre Stellung behaupten.

2.1. Ronzevalle und die Anfänge der arabischsprachigen Musikwissenschaft

Für den arabischen Kommentar seiner Edition von Mušāqas bereits oben genannter Abhandlung *ar-Risāla aš-Šihābīya fī ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* (Beirut 1899) zog Louis Ronzevalle¹²⁶ fast ausschließlich Werke westlicher Gelehrter heran wie Eli Smiths *Treatise on Arab Music* (1847), Jan Pieter Nicolaas Lands *Recherches sur l'histoire de la Gamme arabe* (1884), Johann Gottfried Ludwig Kosegartens *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum Magnus* (1840), Carra De Vauxs *Le traité des rapports musicaux ou l'Épître à Scharaf Ed-Dîn* (1891), Jean Parisots *Musique orientale* (1898), André Villoteaus *Description de l'Égypte* (1826), Francisco Salvador-Daniels *La musique arabe* (1879) und Antoine Dechevrens' *Études de science musicale* (1898).¹²⁷ Ronzevalle brachte eine umfassende Kenntnis des aktuellen Forschungsstandes auf dem Gebiet der Akustik und Physiologie mit;¹²⁸ er kritisiert Mušāqas Methode zur Teilung der Oktave in 24 äquidistante Tonschritte: Ihre genauen Abstände seien mittels einer geometrischen und nicht arithmetischen Folge zu berechnen.¹²⁹ Tatsächlich ist Ronzevalle die erstmalige Vorstellung einer korrekten Methode zur Berechnung von gleichstufig temperierten Intervallen in arabischer Sprache zu verdanken: Das Frequenzverhältnis des ersten temperierten Vierteltons ist gleich der vierundzwanzigsten Wurzel aus 2, also $\sqrt[24]{2^1}$, das des zweiten ist gleich $\sqrt[24]{2^2}$, das des dritten ist gleich $\sqrt[24]{2^3}$ usw.¹³⁰

Basierend auf den oben genannten Quellen führt Ronzevalle im Anmerkungsapparat die französischen und altgriechischen Äquivalenzen der in Mušāqas Text vorkommenden arabischen musikalischen Termini an und ergänzte sie um gleichbedeutende Termini aus dem arabischen musikalischen Schrifttum vergangener Jahrhunderte:¹³¹

126 Louis Ronzevalle (1871–1918), geboren in Edirne, war ein französischer Spezialist für arabische und syrische Studien. Nach seinem Studium am *Collège-Séminaire de Ghazir* trat er 1889 in die Gesellschaft Jesu ein und begann 1890 mit seinem Noviziat. 1904 wurde er zum Priester geweiht. Ronzevalle war Professor für Arabisch an der Orientalischen Fakultät der *Université Saint-Joseph* und diente als Direktor von *Mélanges de la Faculté Orientale* (1908–14). Im Jahr 1914 wurde er für kurze Zeit zum Militärpfarrer ernannt. Von 1915 bis zu seinem Tod konzentrierte er sich darauf, Rhetorik, Arabisch und Syrisch am Orientalischen Institut in Rom zu unterrichten; vgl. Herzstein 2015, 253f. (Anm. 15).

127 Mušāqa 1899.

128 Er beruft sich auf Hermann von Helmholtz und seine Resonatoren (*murannāt*; von frz. »résonateurs«); vgl. ebd., 7 (Anm. 3).

129 Ebd., 62.

130 Ebd., 69 (Fortsetzung von Anm. 1 auf S. 68).

131 Ebd., 7 (Anm. 3), 9 (Anm. 1), 11 (Anm. 1), 13, 17 (Anm. 1), 20 (Anm. 1), 28, 34 (Anm. 4) und 69 (Fortsetzung von Anm. 1 auf S. 68). Siehe auch Ronzevalles Anmerkungen, vor allem das darin verwendete Vokabular, zu den bei Mušāqa beschriebenen Musikinstrumenten (ebd., 22–34).

- *nağma* = *son musicale, note*
- *ğawāb* = *l’octave supérieure d’une note*
- *qarār* = *l’octave inférieure, tonique oder finir dans le ton*
- *martaba, dīwān* = *gamme, octave*
- *al-bu‘d allađī bi-l-arba‘a* = *tétrachord*
- *al-gam‘ at-tāmm* = *τὸ σύστημα τέλειον [to systēma teleion], δις διὰ πασῶν [dis dia pasōn]*
- *ṭanīnī* = *ton majeur*
- *baqīya, fađla* = *λεῖμμα [leimma], demi-ton pythagorique 243:256*
- *bu‘d infiṣāl* = *ἀποτομή [apotomē]*
- *bu‘d irḥā‘* = *διαίρεσις [diairesis]*
- *bu‘d irḥā‘ mulauwan* = *δίεσις χρωματική [diesis chrōmatikē]*
- *bu‘d irḥā‘ nāẓim* = *διαίρεσις ἐναρμόνιος [diairesis enarmonios]*
- *ğammāz, al-bu‘d allađī bi-l-ḥamsa* = *τὸ διὰ πέντε [to dia pente], quinte*
- *al-bu‘d allađī bi-l-kull* = *τὸ διὰ πασῶν [to dia pasōn]*
- *al-bu‘d allađī bi-t-talāṭa* = *tierce*
- *ittifāq tāmm* = *accord parfait*
- *taṣwīr, qalb al-‘ayān* = *transposition, changement de ton*
- *dīwān mu‘tadil* = *gamme tempérée.*

Zudem ergänzt Ronzevalle eine Veranschaulichungstabelle (Tab. 1), in der die Namen der Tonstufen des arabischen Tonsystems nach Mušāqa den Tonsilben der europäischen Tonleiter (*dīwān al-firaṅğ*) gegenübergestellt werden. Die Tabelle besteht aus sechs Spalten (originale Anordnung von rechts nach links). In der ersten Spalte werden die Vierteltonschritte (*arbā‘*) gezählt (24 pro Oktave). In der zweiten Spalte stehen die Namen der Tonstufen; der erste Ton ist *yakkāh* (sic). In der dritten sind die Namen derselben Töne in der oberen Oktave angegeben, in der vierten Spalte die Abstände der Griffstellen vom Sattel auf einer imaginären Saite mit einer Länge von 36 cm. Spalte 5 zeigt die Schwingungszahlen (*‘adad al-hazzāt*) für die Tonstufe der oberen Oktave.¹³² Spalte 6 zeigt die westlichen Tonsilben; die Halbtöne werden mit *dièse* (*d*; entspricht einem #-Vorzeichen) oder *bémol* (*b*; entspricht einem ♭-Vorzeichen), die Vierteltöne mit einem zusätzlichen Plus- oder Minuszeichen bezeichnet. Der ersten Tonstufe des Tonsystems, *yakkāh*, wird die Tonsilbe *Sol* gegenübergestellt. Diese Tabelle verdankt Ronzevalle ohne Zweifel Parisot (1898).¹³³ Sie wurde auch später (1904) von Muḥammad Kāmil al-Ḥula‘ī wiedergegeben.¹³⁴

132 Im Jahre 1858 einigte man sich in der Pariser Akademie auf das sogenannte *eingestrichene a* (*a*¹) mit einer Tonhöhe von 435 Schwingungen in der Sekunde (Renner 1973, 13). Der Ton *a*¹ (der Kammerton) in der Tabelle entspricht der Tonstufe *‘uṣāirān* (870,3 Hz / 2 = 435,15 Hz).

133 Parisot 1898, 16; vgl. auch Parisot 1902, 170.

134 Ḥula‘ī 1904, 35.

<i>al-arbā'</i> [Vierteltöne]	<i>ad-dīwān al-auwāl</i> [1. Oktave]	<i>ad-dīwān at-tānī ġawābuhu</i> [2. Oktave, ihre Oberoktave]	<i>ṭūl al-watar</i> [Saitenlänge]	<i>ʿadad al-ih̄tizāzāt</i> [Schwingungszahlen]	<i>dīwān al-firang</i> [Oktave der Europäer]
	1	2	3	4	5
	yakkāh	nawā	0,00	775	Sol
1	<i>qab nīm ḥiṣār</i>	<i>nīm ḥiṣār</i>	1,02	797,79	+ sol
2	<i>qab ḥiṣār</i>	<i>ḥiṣār</i>	2,01	821,1	{ sol <i>dièse</i> la <i>bémol</i>
3	<i>qab tīm ḥiṣār</i>	<i>tīm ḥiṣār</i>	2,98	845,2	{ + sol <i>d</i> – la
4	ʿušairān	ḥusainī	3,92	870,3	La
5	<i>qab nīm ʿaḡam</i>	<i>nīm ʿaḡam</i>	4,83	895,4	+ la
6	<i>qab ʿaḡam</i>	<i>ʿaḡam</i>	5,72	921,7	{ la <i>d</i> si <i>b</i>
7	ʿirāq	auḡ	6,58	948,7	{ + la – si
8	<i>kawašt</i> ¹	<i>nuhuft</i>	7,42	986,5	Si
9	<i>tīk kawašt</i>	<i>tīk nuhuft</i>	8,23	1005,1	+ si
10	rast	mahūr	9,03	1034,6	Ut
11	<i>nīm zirkulāh</i>	<i>nīm šahnāz</i>	9,80	1064,8	+ ut
12	<i>zirkulāh</i> ²	<i>šahnāz</i>	10,54	1096	{ ut <i>d</i> ré <i>b</i>
13	<i>tīk zirkulāh</i>	<i>tīk šahnāz</i>	11,27	1128,2	{ + ut <i>d</i> – ré
14	dūkāh	muḥayyar	11,97	1161,2	Ré
15	<i>nīm kurdī</i>	<i>nīm zawāl</i>	12,66	1195,2	+ ré
16	<i>kurdī</i>	<i>zawāl (sunbula)</i>	13,32	1230,4	{ ré <i>d</i> mi <i>b</i>
17	sikāh	buzurk	13,97	1266,4	{ + ré <i>d</i> – mi
18	<i>būsālīk</i>	<i>ḥusainī šadd</i>	14,60	1303,4	Mi
19	<i>tīk būsālīk</i>	<i>tīk ḥusainī šadd</i>	15,21	1341,6	+ mi
20	ḡahārkāh	māhūrān	15,80	1381	Fa
21	<i>ʿarbāʾ (nīm ḥiḡāz)</i> ³	<i>ḡawāb nīm ḥiḡāz</i>	16,38	1421,4	+ fa
22	<i>ḥiḡāz</i>	<i>ḡawāb ḥiḡāz</i>	16,93	1463	{ fa <i>d</i> sol <i>b</i>
23	<i>tīk ḥiḡāz</i>	<i>ḡawāb tīk ḥiḡāz</i>	17,48	1506	{ + fa <i>d</i> – sol
24	nawā	ramal tūtī	18,00	1550	Sol

Tabelle 1: Ronzevalles Veranschaulichungstabelle (Mušāqa 1899, 18);

¹ oder: *kuwašt*; *kušt*;² oder: *zirkulāh*;³ oder *ʿarba*

Im Prinzip spreche nichts dagegen, die Tonstufe *yakkāh* einer beliebigen Tonsilbe des europäischen Tonsystems zuzuweisen, solange die Intervallverhältnisse beibehalten werden, so Ronzevalle. Zudem sei der Ton *yakkāh* erfahrungsgemäß und in Anbetracht seiner Schwingungszahl dem Ton *Sol* näher als beispielsweise *Do*. Die Araber hätten keinen vorbestimmten Bezugs- bzw. Kammerton, auf den sie zurückgriffen, wenn sie ihre Musikinstrumente stimmen wollten (*dauzanat al-ālāt al-mūsīqīya*). Wenn sie zusammenspielen, nähmen sie die Stimmlage des Sängers (*ṣautu mutaḡaddimihim*) oder ein europäisches Instrument mit festgelegten Tonhöhen (z. B. Klavier) als Maß (*ālāt tābita*; von frz. *›instruments à sons fixes‹*). Die Araber sollten sich am Beispiel der Europäer orientieren und ein

Messinstrument entwickeln, beteuert Ronzevalle. Als Bezugston solle die freischwingende vierte Saite der arabischen Laute *ʿūd* dienen.

Eine berechtigte Frage an dieser Stelle wäre, welche Gründe Ronzevalle dazu veranlasst hatten, die arabischen Termini in Mušāqas *Risāla* durch Angabe ihrer französischen und griechischen Äquivalente näher zu erklären. Wofür und für wen war diese Erläuterung gedacht? Die Einleitung zu seiner Edition der *Risāla* von 1899 gibt einen ersten Anhaltspunkt. Ronzevalle gibt dort an, sich der Aufgabe, Mušāqas *Risāla* kommentiert herauszugeben, der Empfehlung vieler »einheimischer und ausländischer Leser*innen der Zeitschrift *al-Mašriq*« folgend zugewandt zu haben. Mit der Bereitstellung und Veröffentlichung arabischer Musikschriften würde man zudem der Wissenschaft und den verschiedenen Künsten in den »orientalischen Ländern«, in denen die »musikalische Kunst heruntergekommen« sei, einen »beachtlichen Dienst« leisten.¹³⁵ Später gibt er rückblickend an, dass der Zweck vieler Anmerkungen die »Popularisierung« (*vulgarisation*) des komplexen Inhalts der *Risāla* gewesen sei, er diesen also einem breiteren, nicht fachkundigen Publikum in allgemein verständlicher Form habe vermitteln wollen.¹³⁶ Die Einleitung könne auch für »mit der arabischen Sprache ausreichend vertraute Liebhaber der orientalischen Musik« interessant sein.¹³⁷ Demnach stellt sich Ronzevalle einen Leserkreis vor, der einerseits aus gebildeten, mit westlicher Musik(theorie) vertrauten Araber*innen und andererseits aus sich für die arabische Musik(theorie) interessierenden, des Arabischen kundigen Leser*innen aus westlichen Ländern besteht. Die arabische Musiktheorie scheint für beide Gruppen komplex und erklärungsbedürftig gewesen zu sein. Um sie zu verstehen, wird eine für beide Gruppen verständliche musiktheoretische Sprache benötigt, in diesem Fall die westliche.

Ronzevalle ging sogar einen Schritt weiter: Nach wiederholten Anfragen mehrerer Musikwissenschaftler (*musicologues*), die kein Arabisch konnten, veröffentlichte er 1913 eine französische Übersetzung mit Kommentar, zusammen mit dem arabischen Originaltext von Mušāqas *Risāla*.¹³⁸ Für eine detaillierte Kritik und Besprechung des Systems und der »Reform- und Popularisierungsarbeit« Mušāqas verwies er auf die Arbeiten westlicher Musikwissenschaftler wie Parisot und Collangettes, deren langer Kontakt zu den wichtigsten Musikern und Musikzentren des Orients ihnen einen feinen Sinn und wirkliches Verständnis des Wesens der arabischen Musik gebracht habe.¹³⁹

Ronzevalle ist überzeugt, dass das Fehlen einer musikalischen Notation eine der Ursachen für die Stagnation der musikalischen Kunst der ›Orientalen‹ sei. Eine zufriedenstellende Notation zu erfinden, sei angesichts der hohen Anzahl der Töne, Modi und Rhythmen¹⁴⁰ in der arabischen Musik sehr schwierig.¹⁴¹ Ronzevalle findet es bedauerlich, dass

135 Mušāqa 1899, 3.

136 Ronzevalle 1913, 2.

137 Ebd., 2 (Anm. 1).

138 Ebd., 1.

139 Ebd., 4.

140 Die Termini ›Modus‹ und ›Rhythmus‹ werden hier und im Folgenden, wenn von arabischer Musik die Rede ist, ungeachtet ihrer Bedeutung und Anwendung in der europäischen Musikgeschichte und der westlichen Musiktheorie als neutrale Sammelbegriffe für die chronologisch wie geographisch verschiedenen Bezeichnungen für die Konzepte *maqām* und *īqāʿ* (wie *lahn* und *naḡam* bzw. *wazn*, *ḍarb* und *aşl*) verwendet.

Mušāqa nicht auf die Idee gekommen sei, dem Beispiel der Europäer zu folgen und Zeichen zur Kodifizierung der Modi anstelle der üblichen mühsamen verbalen Beschreibung ihrer melodischen Verläufe zu verwenden.¹⁴² Er lobt auch Parisot und Collangettes für ihre jeweilige Erfindung eines klaren Transkriptionssystems arabischer Melodien: Parisot verwendete für die Vierteltöne Minus- (-) und Pluszeichen (+), was Ronzevalle übernahm (vgl. Tab. 1), Collangettes setzte zum selben Zweck rhombenförmige Notenköpfe (Bsp. 8). Ronzevalle drückt seine Hoffnung aus, dass Collangettes' Methode sowohl im Osten als auch im Westen Zustimmung finden und als Basis zur Kodifizierung ›orientalischer Musik‹ dienen werde.¹⁴³



Beispiel 8: Collangettes' Vorschlag zur Transkription des arabischen Tonsystems (Collangettes 1904, 422)

Der mangelnde Fortschritt musikalischer Studien bei den ›Orientalen‹ sei, so Ronzevalle, darauf zurückzuführen, dass »die arabische Musik fast ausschließlich ignoranten und ungebildeten Praktizierenden vorbehalten« sei.¹⁴⁴ Eine ehrenvolle Ausnahme bildeten jedoch die Mitglieder des östlichen Klerus, die sich im Rahmen des Gottesdienstes mit sakraler Musik befassten. Aber auch hier sei zu befürchten, dass der Hang vieler Geistlicher zur europäischen Kultur und die Einführung des gleichstufig temperierten Harmoniums in die Ostkirchen die »Reinheit des Nationalgesangs« ernsthaft beeinträchtigen.¹⁴⁵ Es sei höchste Zeit, dass die Orgelbauer daran dächten, den Orient mit Instrumenten auszustatten, die an die Anforderungen des arabischen Tonsystems angepasst seien, so Ronzevalles Plädoyer. Die praktizierenden Musiker*innen lebten von der Musik. Musik zu lernen bedeute für sie, so virtuos wie möglich zu singen oder ein Instrument zu spielen. Dafür bräuchten sie weder Bücher noch schriftliche Instrumentenschulen, die es sowieso nicht gebe, so Ronzevalle. Wie in der Vergangenheit reiche es vollkommen aus, die Schule eines Meisters zu besuchen, seinen Aufführungen beizuwohnen oder selbst daran teilzunehmen, um die Fähigkeiten zu erwerben, die es einem erlaubten, eines Tages selbst als Meister aufzutreten.¹⁴⁶ Gewiss gebe es Syrer, Ägypter, Türken und Armenier, die

141 Ebd., 6. An dieser Stelle ist anzumerken, dass es in der arabisch-persisch-türkischen Welt in Theorie und Praxis ab dem 13. Jahrhundert durchaus Notationsweisen mit Hilfe von Buchstaben für Tonhöhen und Zahlen für Tondauern gegeben hat, die lediglich in Vergessenheit geraten waren. Die Notation mit Buchstaben und Zahlen kann heute noch als die bestmögliche Lösung zur Aufzeichnung traditioneller Kompositionen angesehen werden, da sie den Melodieverlauf skizziert und den Ausführenden die nötigen Freiheiten der Interpretation lässt; vgl. Neubauer 2010/11, 258–266.

142 Ronzevalle 1913, 6.

143 Ebd., 6f.

144 Ebd., 7. Die gleiche Position vertrat auch Iskandar Šalfūn etwa zehn Jahre später (1922, 4–13).

145 Ronzevalle 1913, 7 (Anm. 2).

146 Ebd., 7.

wüssten, wie die Melodien ihres Landes richtig zu singen oder auf einem Musikinstrument zu spielen seien. Für sie aber sei die Musik eine Routinesache; das Hören und das Lernen, mündlich tradierte Inhalte wiederzugeben, würden ihre ganze musikalische Ausbildung ausmachen. Orientalische *Solfège*-Abhandlungen, Notensammlungen, Instrumentenschulen (*méthodes*) für »luth, violon, cithare, nâi (flûte primitive), tanbûr (mandoline à col allongé et à deux cordes)« gebe es einfach nicht.¹⁴⁷ All das müsse fast von Grund auf neu geschaffen werden. Die »einfachen Instrumentenbeschreibungen sowie Mušāqas magere musikalische Prinzipien sind bei weitem nicht gleichzusetzen mit einer Abhandlung über die Harmonie, den Gregorianischen Choral oder mit einer guten Instrumentenschule mit Übungen zu den verschiedenen Fingerpositionen«.¹⁴⁸

Diese Situation werde dadurch verschlimmert, dass die ständig wachsende Masse der ›Orientalen‹, die in Europa aufwuchse bzw. europäisch erzogen werde, das Interesse am arabischen Gesang verliere.¹⁴⁹ Es gebe viele junge Syrer*innen, die eine ernsthafte europäische musikalische Unterweisung genossen hätten und echte Virtuosen, Pianisten und Geiger, geworden seien, aber nicht in der Lage seien, arabische Musik zu hören, ohne zu schmunzeln oder mitleidig mit den Schultern zu zucken. Es gebe aber auch Musiker*innen, die beide Ausbildungsmethoden in sich vereinten. Die Einführung westlicher Bräuche und Wissenschaften dürfe also nicht als Grund gesehen werden, die Entwicklung der arabischen Musik zu behindern. Wenn europäische Musikwissenschaftler nicht bereit seien, eine möglichst präzise Notation des arabischen Tonsystems zu entwerfen, werde man zunehmend mit hybriden Produktionen überschwemmt werden, in denen »Musiker zehnten Ranges« behaupteten, mittels ›reiner‹ Transkription in die europäische Notenschrift Lieder zu reproduzieren, deren tonaler, modaler und rhythmischer Reichtum den »steifen Rahmen des westlichen Tonsystems«, der westlichen Notenschlüssel und Taktarten sprengen würde.¹⁵⁰

Darüber hinaus sei die Einführung eines Werks in einer europäischen Sprache, das sich mit ›orientalischer‹ Musik kompetent auseinandersetze und greifbare Beweise dafür liefere, dass diese Musik durchaus exakt notiert werden kann, eine Möglichkeit, europäisch ausgebildete arabische Jugendliche zu ermutigen, sich für ihre Nationalkunst zu interessieren.¹⁵¹ Es sei wichtig, dass sie sich dabei nicht damit begnügten, »Plagiatoren« zu sein, und dass sie eigenständig arbeiteten, indem sie auf eigene Initiative Schriften veröffentlichten oder neue Kompositionen schafften. Denn es scheint, so Ronzevalle, als ob »das Verdienst der großen zeitgenössischen Musiker des Ostens darin bestünde, so brillant wie möglich zu wiederholen, was andere Meister vor ihnen gesungen oder aufgeführt haben«.¹⁵²

Mit seiner wissenschaftlichen Edition machte Ronzevalle ein breiteres arabisches Publikum zum ersten Mal auf Mušāqas *Risāla* aufmerksam. Smiths zunächst schwer zugängliche Übersetzung ins Englische aus dem Jahr 1847 habe die öffentliche Aufmerksamkeit

147 Ebd., 7f.; die Angaben zu den Musikinstrumenten sind zu beachten.

148 Ebd., 8.

149 Ebd.

150 Ebd.

151 Ebd., 8f.

152 Ebd., 9.

nicht erregen können.¹⁵³ Mit seinen kritischen Ergänzungen, Kommentaren, Anmerkungen und bedeutenden Hinweisen auf westliche Literatur und Studien zur Musik des Orients legte Ronzevalle den Grundstein für alle späteren arabischsprachigen wissenschaftlichen Arbeiten zur Musik und kann somit als der Begründer der ›modernen‹ arabischsprachigen Musikwissenschaft gelten.

2.2. Die Naturwissenschaft und die Musik

Arabische Naturwissenschaftler, vor allem Physiker und Ingenieure, von denen einige Hobbymusiker waren, ließen sich von westlichen Arbeiten zu den physikalischen Grundlagen der Musik und zur Akustik beeinflussen und reagierten darauf, indem sie versuchten, die Intervallstruktur der arabischen Musik nach ›modernen‹ wissenschaftlichen Methoden zu studieren und zu beschreiben. Angeregt durch Villoteaus Aussagen zum Tonsystem der Araber führte Ibrāhīm Beg Muṣṭafā, ein Mitglied des *Institut Égyptien*, in Zusammenarbeit mit dem Mathematiker und Juristen Šafīq Beg Maṣṣūr (1856–1890) zahlreiche Experimente zur Messung und Bestimmung der Intervallstruktur arabischer Modi durch und veröffentlichte seine Ergebnisse auf Französisch im *Bulletin de l'Institut Égyptien*. Für sein Vorhaben benutzte Muṣṭafā ein Sonometer, eine Cagniard-Latour-Sirene sowie ein Chronometer. Er ging dabei von der Stimmung eines *Qānūn*-Spielers (*Canoungui*) aus, dessen Hörvermögen er im Vorfeld untersucht und für unzweifelhaft sensibel erklärt hatte. Seine Experimente bezogen sich auf die Modi *rasd*, *mohayer*, *bayati*, *hosseni* und *hogaz*. Muṣṭafā stellte schließlich fest, dass die von ihm untersuchten Modi der zeitgenössischen arabischen Musik folgende Intervalle aufweisen: den großen Ganzton (9:8), den kleinen Ganzton (10:9), den Drittelton (26:25) und den Zweidrittelton (676:625). Der Viertelton (31:30) und Halbton (16:15) »fehlten vollständig«.¹⁵⁴

Das im Jahre 1982 erschienene vierbändige *Kitāb aṭ-ṭabīʿa* (Das Buch der Physik) des ägyptischen Chemie- und Physikprofessors Ismāʿīl Afandī Ḥasanain, das das Ministerium für Öffentliche Bildung (*naẓārat al-maʿārif al-ʿumūmīya*) für den Schulunterricht bestimmte, enthält im vierten Band ein Kapitel über Akustik. Neben der Schallentstehung, -verbreitung und -geschwindigkeit werden dort Themen wie die ›Theorie der Musik‹ (*naẓariyat al-mūsīqā*), die Frequenzmessung von Tönen, der Sonometer, der Phonograph, die Intervallbestimmung, die reine Stimmung und die Intervalle im arabischen Modus *raṣd* vorgestellt. Beim letzten Thema beruft sich Ḥasanain vollständig auf Muṣṭafās Ergebnisse.¹⁵⁵

Die Arbeiten dieser Naturwissenschaftler waren auf dem neuesten Stand der damaligen Zeit.¹⁵⁶ Einige Musikgelehrte nahmen von diesen Studien Kenntnis: Das Kapitel über Akustik in Kāmil al-Ḥulaʿīs Opus Magnum *Kitāb al-mūsīqā aṣ-ṣarqī* (1904) ist zum größten Teil wört-

153 Ebd., 5 (Anm. 1).

154 Moustapha 1888. Collangettes' Urteil zu den Ergebnissen von Muṣṭafā fällt negativ aus: »Malheureusement, ce travail est une réminiscence de Villoteau et de son erreur« (1904, 416).

155 Ḥasanain 1892, Bd. 4, 3–22.

156 Ḥasanains Werk ist von dem des Franzosen Jules Célestin Jamin (1818–1886) kaum zu unterscheiden und beruht sogar auf ihm; vgl. beispielsweise Jamin 1859, Bd. 2, 441–462.

lich von Ḥasanains *Kitāb at-ṭabrʿa* abgeschrieben.¹⁵⁷ Im Übrigen verdankte auch Mušāqa sein Wissen über Akustik (Schallgeschwindigkeit, menschliches Hörfeld usw.) »späteren [d. h. modernen] europäischen Gelehrten« (*al-mutaʿaḥḥirūn min ʿulamāʾ al-ifrang*).¹⁵⁸

2.3. Der Plan des Obersts Dākir Beg

Oberst (*mīralāy*) Muḥammad Dākir Beg (ca. 1836–1906)¹⁵⁹ verfasste fünf kleine Bücher. Drei davon sind erhalten: *ar-Rauḍa al-bahīya fī auzān al-alḥān al-mūsīqīya* (Der prächtige Garten in den Metren der Melodien, vor 1895), *Ḥayāt al-insān fī tardīd al-alḥān* (Das Neubeleben des Menschen in der Wiederholung der Melodien, 1895), *Tuḥfat al-mauʿūd bi-taʿlīm al-ʿūd* (Das Beschenken des Versprochenen mit der Unterweisung im Lautenspiel, 1903). Zwei weitere Bücher erwähnte Dākir Beg; sie dürfen heute als verschollen gelten: *at-Tuḥfa aḍ-Ḍākirīya fī n-nūṭa al-mūsīqīya* (Das Dākir'sche Geschenk in der musikalischen Notation, vor 1895) und *al-Laʿālīʾ ad-durrīya fī ṭuruq al-maqāmāt al-mūsīqīya* (Die funkelnden Perlen in den Verläufen der musikalischen Modi, vor 1895).¹⁶⁰ Dākir Beg scheint einen genau überlegten Plan verfolgt zu haben. Denn das erste dieser Bücher (*at-Tuḥfa aḍ-Ḍākirīya*) beschreibt er selbst als eine Einführung in die westliche Notation. Das zweite (*Ḥayāt al-insān*) erklärt den Aufbau und Verlauf der Modi (*maqāmāt*). Im dritten (*al-Laʿālīʾ ad-durrīya*) demonstriert er die Modi mittels der westlichen Notation. Das vierte (*ar-Rauḍa al-bahīya*) ist eine Einführung in die musikalische Metrik mit notierten türkischen und arabischen rhythmischen Zyklen sowie europäischen Taktarten (genannt *tempo* [sic]). Das fünfte (*Tuḥfat al-mauʿūd*) ist eine sehr knappe ʿūd-Schule, die den ʿūd-Lernenden als Einstieg dienen soll. Diese Bücher haben zwei Hauptmerkmale gemeinsam: den klaren Einfluss der westlichen Musik(theorie) und die Nicht-Differenzierung zwischen arabischer und türkischer Musik. Der westliche Einfluss rührt von Dākir Begs Werdegang als Militärmusiker und Chef der Militärkapelle her. Seine Kenntnisse der türkischen Musik sind in erster Linie auf seine türkische Herkunft und Beherrschung der türkischen Sprache zurückzuführen. In seinen Werken lässt sich der Einfluss türkischer Musikquellen deutlich erkennen.¹⁶¹

157 Ḥulaʿī 1904, 17–25, 59f. Ganz am Ende gibt al-Ḥulaʿī Ḥasanain als Quelle an und verweist auf die Arbeiten anderer, wie Ibrāhīm Muṣṭafās, Jules Célestins Jamins und Poiriers.

158 Mušāqa 1899, 8.

159 Muḥammad Dākir Beg trat unter ʿAbbās Ḥilmī I. (reg. 1848–54) in die Militärmusikschule ein. Zu seinen Musiklehrern gehörten u. a. die Italiener J. Iuppa Bey (gest. 6. Mai 1876) und Gleira (so wird der Name in lateinischer Schrift von Ramzī 1935 angegeben; seine Informationsquelle ist seine ältere [Halb-]Schwester, eine Nichte vom Muḥammad Dākir Beg). Er diente in der Musikkapelle des Muḥammad Saʿīd Bāšā (reg. 1854–63) und nach ihm Ismāʿīl Bāšā (reg. 1863–79), welche – der Überlieferung nach – 500 Musiker umfasste und wurde zu Beginn der Regierungszeit von Muḥammad Taufīq Bāšā (reg. 1879–92) zu ihrem Generaldirektor. Kurz darauf nahm ihn Taufīq Bāšā in seinen Stab (*maʿīya*) auf und beförderte ihn zunächst zum Befehlshaber der Stabmusiker und Ausbilder der Militärkapelle und Trompeter (*Qomandān mūsīqā al-maʿīya wa-muʿallimġī al-mūsīqāt wa-l-burūġīya*) und dann zum Adjutanten (*yāver-i cenāb-i ḥidīvi*). In dieser Position blieb er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1892, als ʿAbbās Ḥilmī II. (reg. 1892–1914) Nachfolger seines plötzlich verstorbenen Vaters, Taufīq Bāšā, wurde; siehe Ramzī 1935.

160 Dākir Beg 1896, 48; Dākir Beg 1932, 2.

161 Vor allem Hāšim Beys *Mūsīkī mecmūʿası* (1864) und Ḥāccī Emīns *Nōṭa muʿallimi* (1886).

In *Ḥayāt al-insān* bemängelt Dākir Beg das Fehlen einer die Grundlagen der Kunst (der Musik) umfassenden Quelle in arabischer Sprache (*dīwān*) und dass die Kunst mündlich weitergegeben werde, ohne klar definierte Grundlagen. Die Theorie (*‘ilm*) sei ihm zufolge von der Praxis (*‘amal*) nicht zu trennen. Die Anhänger dieser Kunst (*dawī l-fann*) zeigten kein Interesse an der Verschriftlichung (*tadwīn*) ihrer Werke. Dafür würden jedoch Grundkenntnisse der europäischen Musik (*al-mūsīqā al-ifrangīya*) reichen. In der Terminologie (*iṣṭilāḥāt*) unterscheide sich die europäische Musik von der türkisch-arabischen offensichtlich. Beide würden jedoch auf den gleichen musikalischen Gesetzen (*qawānīn mūsīqīya*) beruhen. Dākir Beg habe sich ein Beispiel an dem erzielten Fortschritt in allen Lebensbereichen und den Entwicklungen in den anderen Disziplinen unter dem Khediven ‘Abbās Ḥilmī II. genommen und sich entschlossen, das vorliegende Buch zu verfassen. Als Referenzsystem stellt er den Stufen des türkisch-arabischen Tonsystems die Solmisationssilben der europäischen Musik (*asmā’ an-nūṭa al-ifrangīya*) gegenüber. Das Buch beinhaltet auch ein Glossar von in der türkisch-arabischen Musik verwendeten Begriffen.¹⁶²

Eine mit Anmerkungen versehene Tabelle (Tab. 2) zeigt die in der türkisch-arabischen Musik zwischen *yagāh* (*d*) und *tīz nawā* (*d*²) vorkommenden Tonbezeichnungen (*asmā’ al-paradāt*), mit den ihnen gegenübergestellten Tonsilben (*asmā’ an-nūṭa*). Unter *yagāh* (*d*) und über *sunbula* (*ais*¹ bzw. *b*¹) werden die Töne bekanntlich wie ihre oberen bzw. unteren Oktavtöne bezeichnet. Um sie zu unterscheiden wird ihnen im ersten Fall das Wort *qabā* (wörtl. »rau«, »grob«; von tr. »kaba«) und im zweiten das Wort *tīz* (»hoch«, wörtl. »scharf«, »spitz«; von pers. *tīz*) vorangestellt (z. B. *qabā cārgāh* für *c* oder *tīz cārgāh* für *c*²).

Da es jedoch keinen Weg gibt, zwischen den Tonsilben in unterschiedlichen Oktavlagen zu unterscheiden, wird die Oktave zwischen *rāst* (*g*) und *gardān* (*g*¹), also die Hauptoktave des türkisch-arabischen Tonsystems, als »Mittlere Oktave« (*wasat*, wörtl. »mittel«) bezeichnet. Die Töne unter *rāst* befinden sich in der sogenannten »Tiefen [Oktave]« (*wāṭī*, wörtl. »tief«) und jene über *gardān* in der sogenannten »Hohen [Oktave]« (*ālī*, wörtl. »hoch«). Somit entspricht *yagāh* (*d*) dem »tiefen *rē*« (*rē wāṭī*), *nawā* (*d*¹) dem »mittleren *rē*« (*rē wasat*) und *tīz nawā* (*d*²) dem »hohen *rē*« (*rē ālī*) usw. Dem Anschein nach wird kein Unterschied gemacht zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen *‘irāq* und *gawašt*, ebenso wenig wie zwischen ihren oberen Oktavtönen *evīč* (wohl *auğ*; Indiz für den türkischen Einfluss) und *māhūr*. Alle vier Töne werden als *fā diyēsiz* (von it. »fa diesis«; *fis* bzw. *fis*¹) übersetzt. Gleiches gilt für die aufeinanderfolgenden Töne *sikāh* und *būsalik* und ihre oberen Oktavtöne *tīz sigāh* und *tīz būselik*, welche alle als *sī* (*h* bzw. *h*¹) übersetzt werden.

Die jeweiligen Anmerkungen machen klar, dass Muḥammad Dākir Beg durchaus einen Unterschied zwischen diesen Tonhöhen trifft: Für ihn entsprechen *gawašt* und *māhūr* dem »vollkommenen Ton« *fis* bzw. *fis*¹ (*fā diyēsiz kāmila*) oder *ges* bzw. *ges*¹ (*sōl bemōl*; von frz. »sol bémol«). *‘Irāq* und *evīč* hingegen entsprechen einem »um einen Vierteltonschritt verminderten Ton« *fis* bzw. *fis*¹⁻ (*tanquṣu rub‘a masāfatin*).

162 Darunter viele europäische Begriffe: *kamānğa* (it. *violinō*); *ṭunbūr* (it. *mandolinā*); *riqq* (it. *tāmbūrellō*; *tamburello*), *duduk* (it. *flāuṭa*, d. h. *flauto*), *zurnā* (it. *klarinet*), *ōbowe* (it. *oboe*), *būrī* oder *trōmbēt* (frz. *trompette*) bzw. *kūrnet* (frz. *cornet*), *biyānōforte* (it. *pianoforte*), *māžōr* (frz. *majeur*), *mīnōr* (frz. *mineur*), *mārš* (frz. *marche*), *bōlka* (it. *polca*; frz. *polka*), *bāllo* (it. *ballo*), *vāls* (frz. *valse*), *kwādrīlyā* (it. *quadriglia*), *bōlka māzūrka* (it. *polca mazurca*), *šūṭis* (Schottisch, it. *chotis*), *gālob* (frz./it. *galop*), *ōpēra* (it. *opera*, frz. *opéra*), *sinfōniya* (it. *sinfonia*), *ūvertūrī* (frz. *ouverture*), *būtburī* (frz. *pot-pourri*), *selekšen* (engl. *selection*); Dākir Beg 1896, 34–44.

‘adad mutawālī [fortlaufende Aufzählung]	asmā’ al-paradāt [Tonstufennamen]	asmā’ an-nōḡa [Tonsilben]		malḥūzāt [Anmerkungen]
29	<i>tīz nawā</i>	<i>rē</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat an-nawā</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>nawā</i>]
28	<i>tīz ḡiḡāz</i>	<i>dō diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan tīz ṣabā rē bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat al-ḡiḡāz wa-ṣ-ṣabā</i> [auch <i>tīz ṣabā</i> ; <i>des</i> ² ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>ḡiḡāz</i> bzw. <i>ṣabā</i>]
27	<i>tīz čārgāh</i>	<i>dō</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-čārgāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>čārgāh</i>]
26	<i>tīz būsalik</i>	<i>sī</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-būsalik wa-tu‘ādil sī ‘ālī kāmila wa-tārratan dō bemōl ‘ālī</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>būsalik</i> ; auch <i>h</i> ¹ bzw. <i>ces</i> ²]
25	<i>tīz sikāh</i>			<i>wa-hiya ḡawāb pardat as-sikāh wa-tanquṣu rub‘a masāfatīn ‘an ḡaḡīqatī mauqī’i sī ‘ālī aṭ-ṭabrīṭya</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>sigāh</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>h</i> ¹]
24	<i>sunbula</i>	<i>lā diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan sī bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat al-kūrdī</i> [auch <i>b</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>kūrdī</i>]
23	<i>muḡaiyar</i>	<i>lā</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat ad-dūḡāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>dūkāh</i>]
22	<i>šāhnāz</i>	<i>sōl diyēsiz</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-tārratan lā bemōl ‘ālī wa-hiya ḡawāb pardat az-zīrgūla</i> [auch <i>ais</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>zīrgūla</i>]
21	<i>gardān</i>	<i>sōl</i>	‘ālī [hoch]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat ar-rāst wa-yuḡāl gardāniya aiḡan</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>rāst</i> ; auch <i>gardāniya</i>]
20	<i>māhūr</i>	<i>fā diyēsiz</i>	wasaṭ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-gawašt wa-tu‘ādil fā diyēz kāmila wa-tārratan sōl bemōl wasaṭ</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>gawašt</i> ; auch <i>fis</i> ¹ bzw. <i>ges</i> ¹]
19	<i>eviḡ</i>			<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘irāq wa-tanquṣu rub‘a masāfatīn ‘an ḡaḡīqatī mauqī’i al-fā diyēz</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>‘irāq</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>fis</i> ¹]
18	‘aḡam	<i>fā</i>	wasaṭ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘aḡam ‘uṣairān</i> [der obere Oktavton der Tonstufe ‘aḡam ‘uṣairān]
17	<i>ḡusainī</i>	<i>mī</i>	wasaṭ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-‘uṣairān</i> [der obere Oktavton der Tonstufe ‘uṣairān]
16	<i>ḡiṣār</i>	<i>rē diyēsiz</i>	wasaṭ [mittel]	<i>wa-tārratan šūrī mī bemōl wasaṭ wa-hiya ḡawāb pardat al-qabā ḡiṣār wa-l-qabā šūrī</i> [auch <i>šūrī</i> ; <i>es</i> ¹ ; der obere Oktavton der Tonstufe <i>qabā ḡiṣār</i> bzw. <i>qabā šūrī</i>]
15	<i>nawā</i>	<i>rē</i>	wasaṭ [mittel]	<i>wa-hiya ḡawāb pardat al-yagāh</i> [der obere Oktavton der Tonstufe <i>yagāh</i>]

14	<i>ḥiğāz</i>	<i>dō diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan ṣabā rē bemōl wasat wa-qad tusammā ‘uzzāl aiḍan</i> [auch <i>ṣabā</i> ; <i>des</i> ¹ ; auch <i>‘uzzāl</i>]
13	<i>čārgāh</i>	<i>dō</i>	<i>wasat</i> [mittel]	
12	<i>būsālik</i>	<i>sī</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya sī ṭabīṭ kāmila wa-tārratan dō bemōl wasat</i> [<i>h</i> bzw. <i>ces</i> ¹]
11	<i>sigāh</i>			<i>wa-hiya tanquṣu rub‘a masāfatin ‘an ḥaḳīqati mauqī‘i sī at-ṭabīṭ</i> [um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>h</i> ¹]
10	<i>kūrdī</i>	<i>lā diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan sī bemōl wasat wa-hiya arāḳī pardat as-sunbula</i> [auch <i>b</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>sunbula</i>]
9	<i>dūgāh</i>	<i>lā</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya arāḳī pardat al-muḥaiyar</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>muḥaiyar</i>]
8	<i>zīrgūla</i>	<i>sōl diyēsiz</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-tārratan lā bemōl wasat wa-hiya arāḳī pardat aš-šāhnāz</i> [auch <i>ais</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>šāhnāz</i>]
7	<i>rāst</i>	<i>sōl</i>	<i>wasat</i> [mittel]	<i>wa-hiya arāḳī pardat al-kardān</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>gardān</i>]
6	<i>gawašt</i>	<i>fā diyēsiz</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḳī pardat al-māhūr wa-tu‘ādil fā diyēz wāṭī kāmila au sōl bemōl wasat</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>māhūr</i> ; <i>fis</i> bzw. <i>ges</i>]
5	<i>‘irāq</i>			<i>wa-hiya arāḳī pardat al-evīḡ wa-tanquṣu rub‘a masāfatin ‘an ḥaḳīqati mauqī‘i al-fā diyēz al-wāṭī</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>evīḡ</i> ; um einen Vierteltonschritt vermindertes <i>fis</i>]
4	<i>‘aḡam ‘uṣairān</i>	<i>fā</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḳī pardat al-‘aḡam</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>‘aḡam</i>]
3	<i>‘uṣairān</i>	<i>mī</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḳī pardat al-ḥusainī</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>ḥusainī</i>]
2	<i>qabā ḥiṣār</i>	<i>rē diyēsiz</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-tārratan qabā šūrī mī bemōl wa-hiya arāḳī pardat al-ḥiṣār wa-š-šūrī</i> [auch <i>qabā šūrī</i> ; <i>es</i> ; der untere Oktavton der Tonstufe <i>ḥiṣār</i> bzw. <i>šūrī</i>]
1	<i>yagāh</i>	<i>rē</i>	<i>wāṭī</i> [tief]	<i>wa-hiya arāḳī pardat an-nawā</i> [der untere Oktavton der Tonstufe <i>nawā</i>]

Tabelle 2: Tabelle der arabisch-persischen Tonnamen mit den entsprechenden westlichen Tonsilben (Dākir Beg 1896, 45)

Ebenso bezeichnen *būsālik* und *tīz būsēlik* den »natürlichen Ton« *h* bzw. *h*¹ (*sī ṭabīṭ*) oder *ces*¹ bzw. *ces*², und *sigāh* und *tīz sigāh* sind »einen Vierteltonschritt tiefer« (*tanquṣu rub‘a masāfatin*). Es wird darauf hingewiesen, dass die Intervalle zwischen den Hauptstufen des türkisch-arabischen Tonsystems (*daraḡāt al-aṣwāt*) andere sind als in der europäischen Musik (*mūsīqā ifrangīya*). Diese kennt keine Teilung des Ganztonschritts in mehr als zwei Halbtonschritte (*niṣf masāfa*). Daher gilt, dass benachbarte Tonstufen mit einem Abstand von weniger als einem Halbton als gegenseitig auswechselbar zu behandeln sind. Wenn arabische Musik für ein europäisches Musikensemble bzw. für eine Militärkapelle umgeschrieben oder einfach am Klavier gespielt wird, dann wird beispielsweise aus dem Drei-

vierteltonschritt entweder ein Ganz- oder ein Halbtonschritt; der Ton *sigāh* h^1 wird also entweder als h^1 (so wird aus einem Stück in *rāst* eines in Dur) oder als b^1 (was ein *rāst* in Moll ergibt) gespielt.

2.4. Kurzer Ausblick auf das 20. Jahrhundert

Noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden Musik und Musiktheorie im arabischen Raum zu unerlässlichen Komponenten allgemeiner Bildung; sie wurden in nahezu allen Sekundarschulen im Mittleren Osten unterrichtet. Der neue soziokulturelle Kontext erforderte eine neue Art von Musiktheorie, die einfach zu vermitteln und zu begreifen sein sollte. Das indigene System mit 24 Tönen in der Oktave mit arabisch-persischen Namen wurde weitgehend verdrängt durch den westlichen *Solfège* und die westliche Notenschrift, die auch auf die traditionelle arabische Musik angewandt wurden. Diese Entwicklung hatte eine direkte und substanzielle Auswirkung auf Theorie und Aufführungspraxis der arabischen Musik. Eine mündlich tradierte Musikkultur wurde zu einer schriftlich tradierten. Eine für die Musik bezeichnende Heterophonie wurde zugunsten eines Spiels im Unisono oder parallelen Oktaven aufgegeben. Elemente westlicher Musikkultur flossen in zahlreiche Aspekte arabischer Musik und Musiktheorie ein.¹⁶³

Vor allem ägyptische Musiktheoretiker und Musiker traten am Anfang des 20. Jahrhunderts für eine gleichstufig temperierte Generaltonleiter ein. Dies bezeugen die Sitzungsprotokolle der Kommission zur Erforschung des Tonsystems des Kairoer Kongresses von 1932 (*lağnat as-sullam al-mūsīqī fī l-mu'tamar*).¹⁶⁴ Einige von ihnen waren sogar der festen Überzeugung, dass das europäische gleichstufig temperierte Tonsystem eine evolutionistische Stufe darstellt, die es auch in der arabischen Musik anzustreben gelte.¹⁶⁵ Muṣṭafā Riḍā Beg, ehemaliger Direktor des *Königlichen Instituts für Arabische Musik* (*al-Ma'had al-Malakī li-l-Mūsīqā al-ʿArabīya*)¹⁶⁶ in Kairo und einer der Initiatoren des Kongresses von 1932, der mit seinem *Qānūn* direkt an den Experimenten zur Messung und Bestimmung des ägyptisch-arabischen Tonsystems beteiligt war, plädierte 1935 für die Übernahme des Konzepts der gleichstufig temperierten Stimmung in die arabische Musik mit dem Ziel ihrer systematischen Erfassung (*tanzīman li-ḥālīhā*) und einer Erleichterung ihrer Vermittlung (*tashīlan li-dirāsatiḥā*). Für diese Einstellung brachte Riḍā Beg nicht nur wahrnehmungspsychologische, musiktheoretische und -historische Argumente vor, sondern auch ideologische – und vermengte sie in nicht sehr überzeugender Weise.¹⁶⁷

Sozial und kulturell bedingte Erfahrungen und Hörgewohnheiten würden, so Muṣṭafā Riḍā, zu einer unterschiedlichen subjektiven auditiven Wahrnehmung von Tonhöhen und Intervallen führen und somit bestehe kein Konsens über die Natur der Intervallstruktur der arabischen Musik – ein Problem, das die Arbeit der Kommission zur Erforschung des Tonsystems für den Kairoer Kongress von 1932 (*lağnat as-sullam al-mūsīqī fī l-mu'tamar*) letztendlich zum Scheitern gebracht habe. Musiktheoretisch betrachtet seien die Abweichun-

¹⁶³ Marcus 1989, 791.

¹⁶⁴ Vgl. *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 331–340 und 407–419.

¹⁶⁵ Marcus 1989, 791.

¹⁶⁶ Früher: *Das Orientalische Musikinstitut* (*Ma'had al-Mūsīqā aš-Šarqī*).

¹⁶⁷ Riḍā 1935, 5f.

gen in den Tonschrittabständen zwischen einer gleichstufig temperiert gestimmten (*sullam mu'tadil*) und einer natürlich bzw. rein gestimmten Skala (*sullam ṭabīʿī*) so minimal, dass ihnen einfach keine Aufmerksamkeit zu schenken sei; es handele sich jeweils um nur wenige Kommata (*kūmāt*). Die Erfahrung der Europäer in diesem Bereich biete sich als erstrebenswertes Modell an; ihre Entscheidung, ein gleichstufig temperiertes Tonsystem mit äquidistanten Halbtonschritten einzuführen, sei ihrem Instrumentenbau (*ṣināʿat al-ālāt*) zugutegekommen und erleichterte die Transponierung von Melodien (*taṣwīr al-alḥān*).¹⁶⁸

Musikhistorisch gesehen hätten sich die Araber nicht auf die reine Stimmung beschränkt, sondern sie hätten durchaus mit ›künstlichen‹ Intervallen und Stimmungen experimentiert, so Riḍā. Die Praxis habe gezeigt (*raʿainā ʿamalīyan*), dass zur Aufführung der meisten (arabischen) Melodien (*aḡlab al-alḥān*) sich die gleichstufig temperierte Stimmung mit äquidistanten Vierteltonschritten als die geeignetste erwiesen habe. Hinzuweisen sei auf die Leichtfertigkeit einiger Musiker im Umgang mit Musik in Modi wie *raṣd*, *bayātī* oder *ṣabā*, welche Tonstufen wie *sikāh* und *ʿirāq*, d. h. um einen Viertelton erhöhte oder erniedrigte Tonstufen, enthalten. Solche Musik werde bedenkenlos auf Instrumenten mit festgelegten Tonhöhen (*al-ālāt at-tābita*, wörtl. »feste Instrumente«), welche lediglich Halb- und Ganztonschritte erzeugten, gespielt. Ebenso könne – dem Autor zufolge – der gegebene Unterschied in der Stimmung derselben Tonstufe *kurd* (*b*¹) in Modi wie *nahāwand* und *ḥiḡāz* vernachlässigt werden.¹⁶⁹ Auf der anderen Seite spreche nichts dagegen, dass Musiker, vor allen Dingen Streicher, die Musikinstrumente ohne festgelegte Tonhöhen (*al-ālāt al-muṭʿa*, wörtl. »gefügte Instrumente«) spielten, die reine Stimmung benutzten.¹⁷⁰

Für seine ideologische Argumentation bedient sich Riḍā progressiver und evolutionistischer Topoi: Man stehe vor einer »gesegneten musikalischen Renaissance« (*naḥḍa mūsīqīya mubāraka*), die durch einen »Zustand der Erstarrung« (*ḡumūd*) und ein »Festhalten am Alten« (*at-taʿalluq bi-l-qadīm*) nicht verzögert werden dürfe. Es gelte, »ihr den Weg zu ebnen« (*nuʿabbida laḥā ṭarīqahā, wa-numahhida laḥā sabīlahā*), »zum Durchbruch zu verhelfen« (*naʿḥuḍa bi-nāṣirihā*) und »sie wie ein neugeborenes Kind zu hüten« (*narʿāhā riʿāyata ṭ-ṭifli l-walīd*). Bei einer Übernahme des gleichstufig temperierten Tonsystems würde in Ägypten eine »neue musikalische Schule« (*madrassa mūsīqīya ḡadīda*) entstehen, die zukünftig zum Vorbild für alle anderen ›orientalischen‹ Länder (*al-mamālik aš-šarqīya*) werden könne. Somit würde man den Evolutionsgesetzen folgen (*sunnat an-nuṣūʾ wa-l-irtiqāʾ*) und den legitimen, keineswegs beschämenden Weg der Simplifizierung (*ṭarīqa t-tabassuṭ*) verfolgen. Die arabische Musik würde eine Erweiterung (*ittisāʾ*) erfahren und einen großen Nutzen (*intifāʾ*) erlangen, wenn die modernsten Mittel (*aḥḍaṭ al-wasāʾil*) umgesetzt würden, welche die rezente Entwicklung (*at-taṭauwur al-ḥadīṭ*) in der Welt ermögliche. Zudem könne man Gebrauch machen von Instrumenten mit bestimmten Funktionen (*al-ālāt dāt al-mīzāt al-ḥāṣṣa*), derer es der arabischen Musik mangle. Schlussendlich gelte das universale Gesetz des ›Überlebens des Angepasstesten‹ (*baqāʾ al-ansab*). Die

168 Ebd.

169 Im Modus *ḥiḡāz* wird die Tonstufe *kurd* bzw. *kurdī* (*b*¹) höher empfunden als im Modus *nahāwand*. Tasteninstrumente können diesen Unterschied nicht erzeugen.

170 Riḍā 1935, 5f.

Evolution (*taṭauwur*) und Modernisierung (*tağdīd*) erforderten Übergehung (*tağāwuz*), Wandel (*tağyīr*) und Zusteuern auf das Bessere (*ittiğāh ilā mā huwa aṣlah*).¹⁷¹

In Europa war die gleichstufige Temperierung ein zweckorientiertes Konstrukt, das als Reaktion auf bestimmte Probleme der harmonischen Praxis entwickelt wurde. In der arabischen Welt, besonders in Ägypten, jedoch wurde die Idee der gleichstufigen Temperierung von offizieller Seite aus zelebriert und angestrebt. Sie wurde zum Symbol für Modernität und fortschrittliches Denken, obwohl die arabische Musik keine Probleme aufwarf, für welche die Gleichstufigkeit eine Lösung angeboten hätte.¹⁷² In der Praxis wurde das gleichstufige System als Referenzsystem betrachtet, das Musiker*innen die Freiheit gab, Töne und Intervalle individuell nach bestimmten ästhetischen und akustischen Maßstäben zu gestalten.¹⁷³ Schon ab den 1920er Jahren wurden die melodischen Intervalle neu kodifiziert, simplifiziert und die Tongeschlechtertheorie,¹⁷⁴ die für die Systematiker des 13. bis 15. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt hatte, wiedereingeführt.

Auch der Modusbegriff hatte sich in der ›modernen Periode‹ stark verändert. Scott Marcus stellt für diese – wohl bis heute andauernde – Entwicklung drei ineinander übergreifende Perioden fest: eine frühe, eine mittlere und eine gegenwärtige Periode.¹⁷⁵ Während der frühen Periode (ca. 1800–1920) wurden die Modi als melodische Modelle bzw. Muster präsentiert. Anhand der arabisch-persischen Tonnamen, die sich auf bestimmte Stufen des Tonsystems beziehen, deren Intonation als bekannt vorausgesetzt war, wurde der melodische Verlauf der einzelnen Modi beschrieben. Manchmal wurde lediglich der Grundtonvorrat der einzelnen Modi sukzessiv aufgezählt und auf die charakteristischen Stationen (Anfangs-, Ruhe-, Leit- und Abschlusstöne) und mögliche spielrichtungsbedingte Alterationen hingewiesen. Es ist deutlich, dass Werke der frühen Periode darauf zielten, eine bestehende Praxis zu beschreiben.¹⁷⁶

Die Musiktheorie in der mittleren Periode (ab 1920) kombinierte eine Tongeschlechtertheorie mit einer Beschreibung der melodischen Verläufe der einzelnen Modi, basierend auf der Praxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Trotz der Betonung des deskriptiven Ansatzes, war man stark darum bemüht, eine neue systematische Theorie zu etablieren, die auf klaren wissenschaftlichen Grundlagen fußte.¹⁷⁷ Nach Auffassung vieler Beobachter*innen wurde eine ›Modernisierung‹ von Musikpraxis und Musiktheorie als unerlässlich angesehen, damit die arabische Musik, die sich in einer krisenhaften Phase befand, fortbestehen könne. Europäische Musik und Musiktheorie galten als erstrebenswerte Vor-

171 Ebd.

172 Marcus 1989, 806f.

173 Ebd., 791.

174 Die Tongeschlechtertheorie basiert auf der Festlegung von Tetra-, aber auch Tri- und Pentachorden, die zur Bildung von Skalen und Modi permutationell kombiniert und gleichzeitig als Mittel zur Analyse skalarer und modaler Strukturen eingesetzt werden. Mittlerweile ist sie die dominierende Methode zur Beschreibung arabischer Modi und führte zur Entstehung eines neuen Klassifikationssystems, das die Modi zu Modusfamilien (*faṣāʾil*; Sg. *faṣīla*) zusammenschließt; vgl. ebd.

175 Ebd., 323–747.

176 Vgl. beispielsweise Mušāqa 1898 und Dākir Beg 1895.

177 Vgl. beispielsweise Šalfūn 1920–1928; *Kitāb al-muʿtamar* 1933, 182–329; D'Erlanger 1949; Ḥifnī 1972; Ḥuluw 1972.

bilder.¹⁷⁸ Von den diversen Konzepten, die arabische Musiktheoretiker*innen und Musik-erzieher*innen nun aufgriffen, waren die westliche Notenschrift, Tonleitertheorie¹⁷⁹ und didaktische Methoden am maßgebendsten.

Die gegenwärtige Periode (ab 1930) zeichnet sich durch eine starke Neigung zur Simplifizierung und Konsolidierung aus. Auf größtenteils westlichen Modellen beruhend wurden noch weiter vereinfachte Theorien formuliert. Die komplizierte tongeschlechter-analytische Methode, die auch charakteristische Stationen im melodischen Verlauf der Modi berücksichtigte und widerspiegelte, wurde zugunsten einer Darstellung der Modi als einfache auf- und absteigende Skalen in westlicher Notenschrift aufgegeben. Auf die Tongeschlechter wurde zwar gelegentlich hingewiesen, den Darstellungen fehlte aber oft jegliche weiterführende Erklärung bzw. eine Beschreibung des melodischen Verlaufs.¹⁸⁰ Dadurch erschienen in diesen vereinfachten Darstellungen mitunter Modi, die den gleichen Tonvorrat bzw. die gleiche Intervallstruktur aufweisen, sich aber im Charakter und in Bezug auf die Modulationsfolge unterscheiden, als ein und derselbe Modus oder als schlichte Transpositionen.¹⁸¹ Die gegenwärtige Musiktheorie im arabischen Raum, obwohl ursprünglich als Mittel zur Wiederbelebung der arabischen Musikkultur und zu ihrer Verbreitung innerhalb der neuen Generationen intendiert, hat so – sicherlich ungewollt – einen großen Schaden angerichtet. Absolvent*innen der Musikinstitute und -schulen in der arabischen Welt haben häufig keine Kenntnisse über wesentliche Aspekte ihrer modalen Musikkultur.¹⁸²

Die Einführung von westlichen Tonsilben und westlicher Notenschrift, die Abhängigkeit davon bei der Vermittlung und Aufführung von Musik, die Darstellung arabischer Musiktheorie erst nach der Behandlung der Grundlagen westlicher Musiktheorie, die Verwendung von Kreuzen und Bs bei der Tonartvorzeichnung (auch wenn sie für den Modus irrelevant sind), die Tatsache, dass man in arabischen Musikschulen zunächst die Normaltonleiter (C-Dur) der europäischen Musik mit ihrer reinen oder gleichstufig temperierten Terz und Sept lernen muss, bevor man die arabische Hauptskala mit ihrer um einen ›Viertelton‹ verminderten dritten (*sīkāh*) und siebten Tonstufe (*auḡ*) lernt, sind Aspekte, die zeigen, wie sehr europäische Musik an vielen Orten der arabischen Welt weiterhin als Referenzsystem dient. Die Rezeption westlicher Musiktheorie folgte der Überzeugung, dass ihre ›wissenschaftlichen‹ Grundlagen eine höhere Entwicklungsstufe kennzeichneten. Sie erleichterte und beschleunigte in vieler Hinsicht den Musikvermittlungsprozess in einem neuen institutionellen Umfeld. Heute kann westliche Musiktheorie in den arabischen Ländern nicht mehr als ›fremd‹ angesehen werden; sie ist bereits seit Langem als wesentlicher Bestandteil ›moderner‹ arabischer Musik akzeptiert worden.

178 Vgl. *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 23.

179 Die Modi wurden als Tonleitern mit einem gewissen Ambitus aufgefasst.

180 Vgl. beispielsweise *Kitāb al-mu'tamar* 1933, 195–258 *mīm*; Farah 1992.

181 Marcus 1989, 794; Fahmī 1949. Vgl. auch Baṣrī 1993; Zāzā 2002.

182 Marcus 1989, 794.

Literatur

- AAL (2000), *Dictionary of Music*, Kairo: AAL [Academy of Arabic Language].
- ALECSO (1992), *Unified Dictionary of Musical Terms (English – French – Arabic)*, Tunis: ALECSO [Arab League Educational Cultural and Scientific Organization].
- ‘Alūcī, ‘Abd al-Ḥamīd al- (1964), *Rā’id al-mūsīqā al-‘arabīya* [Handbuch der arabischen Musik], Bagdad: Wizārat at-Ṭaqāfa wa-l-‘Iršād.
- Anonymus (1867a), *Mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aḡānī rūḥīya* [Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder], Beirut: [al-Maṭba‘a al-Amīrkīya].
- Anonymus (1867b), *Kitāb dūzān al-qīṭār li-tasābīḥ aṣ-ṣiḡār* [Das Einstimmen der Gitarre in die Lobgesänge der Kleinen; 1862], Beirut: [al-Maṭba‘a al-Amīrkīya].
- Anonymus (1881), »Masā’il wa-aḡwibatuhā (11)« [Fragen und Antworten (11)], *al-Muqtaṭaf* 6/2, 53.
- Anonymus (1897a), *Illustrated Catalogue and Price List of Publications of the American Mission Press of the Presbyterian Board of Foreign Missions, Beirut, Syria* [1886], Beirut: al-Maṭba‘a al-Amīrkīya.
- Anonymus (1897b), »Masā’il wa-aḡwibatuhā (9) kutub al-mūsīqā« [Fragen und Antworten (9). Musikbücher], *al-Muqtaṭaf* 21/1, 66.
- ‘Arafa, ‘Abd al-Mun‘im (1947), *Tārīḥ a’lām al-mūsīqā aš-šarqīya* [Geschichte der Prominenz der orientalischen Musik], Kairo: Maṭba‘at ‘Anānī.
- ‘Awad, ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad (1969), *al-Idāra al-‘uṭmānīya fī Wilāyat Sūriya 1864–1914* [Die osmanische Verwaltung in der Provinz Syrien 1864–1914], Kairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr.
- Baṣrī, Ḥamīd al- (1993), »Wāqī‘ salālim al-mūsīqā al-‘arabīya wa-āfāquhā« [Die Wirklichkeit der Skalen der arabischen Musik und ihre Horizonte], *al-Ḥayāt al-Mūsīqīya* 2, 94–116.
- Bayoumi, Ahmed (1992), *Dictionary of Music. English – French – Italian – German – Greek – Arabic, etc., with illustrations & photos of musical instruments*, Kairo: Nationalkulturzentrum.
- Buṭrus, Bāsim Ḥannā (2007), »Bāḥiṭūn ‘irāqīyūn fī ‘ulūm al-mūsīqā. Al-Ab Fīlīb Hīlāyī«, in: *Bakhdida*. <http://bakhdida.ca/BassimHannaPetros/philliphelai.htm> (22.6.2018)
- Carra De Vaux, Bernard (1891), »Le traité des rapports musicaux ou l’Épître à Scharaf Ed-Dîn, par Safi Ed-Dîn ‘Abd El-Mumin Albaghdādî«, *Journal asiatique* 8/17, 279–355.
- Curwen, John (1893), *Tonic Sol-Fa*, London: Novello, Ewer and Co.
- Curwen, John (1900), *The Standard Course of Lessons and Exercises in the Tonic Sol-fa Method of Teaching Music* [1858], London: J. Curwen & Sons Ltd.
- Collangettes, [Xavier] M[aurice] (1904), »Étude sur la musique arabe [I]«, *Journal asiatique* 10/4, 365–422.
- Collangettes, [Xavier] M[aurice] (1908), »Étude sur la musique arabe [III]«, *Journal asiatique* 10/8, 149–190.
- Danhauser, Adolphe (1872), *Théorie de la musique*, Paris: Henry Lemoine.
- Ḍākir Beg, Muḥammad (1895), *Ḥayāt al-insān fī tardīd al-alḥān* [Das Neubeleben des Menschen in der Wiederholung der Melodien], Kairo: o. V. [1313].

- Ḍākir Beg, Muḥammad (1903), *Tuḥfat al-mau'ūd bi-ta'lim al-ūd* [Das Beschenken des Versprochenen mit der Unterweisung im Lautenspiel], Kairo: Maṭba'at al-Liwā' [1321].
- Ḍākir Beg, Muḥammad (1932), *ar-Rauḍa al-bahīya fī auzān al-alḥān al-mūsīqīya* [Der prächtige Garten in den Metren der Melodien; vor 1313/1895], Kairo: Maṭba'at al-ʿĀmil al-Miṣrī [1350].
- Dechevrens, Antoine (1898), *Études de science musicale* (4 Bde.), Paris: chez l'auteur.
- D'Erlanger, Baron Rodolphe (1949), *La musique arabe*, Bd. 5, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Diab, Henry / Lars Wahlin (1983), »The Geography of Education in Syria in 1882. With a Translation of ›Education in Syria‹ by Shahin Makarius, 1883«, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 65/2, 105–128.
- Dīk, Aḥmad Amīn ad- (1902), *Nail al-arab fī mūsīqā al-ifraṅṅ wa-l-ʿarab* [Die Erlangung des Wunsches in der Musik der Europäer und Araber], Kairo: al-Maṭba'a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq [1320].
- Dīk, Aḥmad Amīn ad- (1926), *Qānūn aṭwāl al-autār wa-taṭbīquh ʿalā l-ūd wa-mā yuṣbiḥuh* [Die Regel der Saitenlängen und ihre Anwendung auf die Laute und Ähnliches], Kairo: Maṭba'at al-l'imād.
- Dupré, Marcel (1925), *Traité d'improvisation à l'orgue*, Paris : Leduc.
- Dupré, Marcel (1927), *Méthode d'orgue*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1936), *Cours d'harmonie analytique*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1938a), *Cours de contrepoint*, Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1938b), *Cours complet de fugue*, Paris: Leduc.
- Emīn, Ḥāccī (1886), *Nōṭa mu'allimi* [Lehrbuch der Notation], Istanbul: Zārtāryān Maṭba'ası [1302].
- Farah, Žōrž (1992), *Mabādi' al-ʿulūm al-mūsīqīya* [Die Grundlagen der Musikwissenschaften], Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.
- Farīd, Ṭāriq Ḥassūn (2007), »Maṣādir tadrīs naẓariyāt al-mūsīqā fī at-ta'lim al-ʿirāqī al-mu'āṣir« [Die Quellen der Vermittlung der Musiktheorie im zeitgenössischen irakischen Bildungssystem], *al-Akādīmī* 46, 135–173.
- Faruqi, Lois Ibsen al- (1995), »Mašākil at-ta'lim al-mūsīqī fī l-ālam al-ʿarabī: al-ḥulūl al-qadīma wa-l-ḥadīṭa« [Die Probleme der musikalischen Vermittlung in der arabischen Welt: alte und neue Lösungsansätze], *al-Ḥayāt al-Mūsīqīya* 9, 9–16.
- Forti, Ernesto (1988), *Fedeli a Don Bosco in Terra Santa. Profili di otto coadiutori salesiani*, Leumann: Elle Di Ci.
- Ḡundī, Aḥmad al- (1954), *A'lām al-adab wa-l-fann* [Die Prominenz der Literatur und Kunst], Bd. 1, Damaskus: Maṭba'at Maḡallat Ṣaut Sūriya.
- Ḥāfiẓ, Muḥammad Maḥmūd Sāmī (1982), *al-Mūsīqā al-miṣrīya al-ḥadīṭa wa-ʿalāqatuhā bi-l-ġarb* [Die moderne ägyptische Musik und ihre Beziehung zum Westen], Kairo: Maktabat al-Anḡlū al-Miṣrīya.
- Ḥasanain, Ismā'īl Afandī (1892), *Kitāb aṭ-ṭabīʿa* [Das Buch der Physik] (4. Bde.), Kairo: al-Maṭba'a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq.

- Hāşim Bey, Mehmed (1864), *Mūsīkī mecmūʿası* [Die Musiksammlung; 1269/1853], Istanbul: o. V. [1280].
- Herzstein, Rafael (2015), »The Oriental Library and the Catholic Press at Saint-Joseph University in Beirut«, *Journal of Jesuit Studies* 2, 248–64.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1933), »Muqaddima« [Einleitung], in: *Kitāb muʿtamar al-mūsīqā al-ʿarabīya* [Das Buch des Kongresses zur arabischen Musik], Kairo: al-Maṭbaʿa al-Amīriya, 1–20.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1935), »Mabādiʾ al-mūsīqā an-naẓariya« [Grundlagen der Musiktheorie], in: *al-Mūsīqā* 1/1, 27–28; 1/2, 25–26; 1/3, 25–27; 1/4, 27–29; 1/5, 27–29; 1/6, 27–28; 1/7, 27–29; 1/8, 25–27; 1/9, 25–26; 1/10, 28–29; 1/11, 28–29; 1/12, 26–27; 1/13, 25–29.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- (1972), *al-Mūsīqā an-naẓariya* [Theoretische Musik; 1938], Beirut: Dār Maṭbaʿat as-Saʿāda.
- Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad al- / Ibrāhīm Šafiḳ (1969), *Turātunā al-mūsīqī. Al-Ġuzʾ al-auwal min al-adwār wa-l-muwaššahāt* [Unser musikalisches Erbe. Erster Teil der *adwār* und *muwaššahāt*], hg. von al-Laġna al-Mūsīqīya al-ʿUlyā, Kairo: Muḥammad al-Amīn.
- Horner, Norman A. (1998), »Jessup, Henry Harris«, in: *Biographical Dictionary of Christian Missions*, hg. von Gerald H. Anderson, Grand Rapids (MI): William B. Eerdmans Publishing Company.
- Ḥuluw, Salīm (1972), *al-Mūsīqā an-naẓariya* [Theoretische Musik; 1958], Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.
- Jamin, Jules (1859), *Cours de physique de l'École Polytechnique*, Bd. 2, Paris: Mallet-Bachelier.
- Jessup, Henry Harris (1873), *The Women of the Arabs*, New York: Dodd & Mead.
- Jessup, Henry Harris (1910), *Fifty-Three Years in Syria* (2 Bde.), New York: Fleming H. Revell Company.
- Jessup, Samuel [Šamuʿīl Ġisab] / George Ford [Ġürġ Fūrd] (1885a), *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aġānī rūḥīya muwaqqaʿa ʿalā alḥān muwāfiqa* [Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Jessup, Samuel [Šamuʿīl Ġisab] / George Ford [Ġürġ Fūrd] (1885b), *Kitāb mazāmīr wa-tasābīḥ wa-aġānī rūḥīya muwaqqaʿa ʿalā alḥān muwāfiqa* [Ein Buch der Psalmen, Lobgesänge und geistlichen Lieder über geeignete Melodien], Beirut: al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya (mit Erlaubnis des Syrischen Bildungsrats).
- Karam, Šādī / Daysam Ġallū / Nizār Qarfūl / ʿUmar Ġammūl (2011), *an-Naẓariyāt al-mūsīqīya wa-l-hārmūnī* [Musiktheorie und Harmonie], hg. von Viktor Babenko, Damascus: Wizārat aṭ-Ṭaqāfa.
- Katz, Israel J. (2015), *Henry George Farmer and the First International Congress of Arabic Music* (Cairo 1932), Leiden: Brill.
- Kitāb al-muʿtamar* (1933), *Kitāb muʿtamar al-mūsīqā al-ʿarabīya* [Das Buch des Kongresses zur arabischen Musik], Kairo: al-Maṭbaʿa al-Amīriya.
- Kosegarten, Johann Gottfried Ludwig (1840), *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum Magnus Ex Codicibus Manu Scriptis Arabice Editus Adiectaque Translatione Adnotationibusque*

- Illustratus Ab Ioanne Godofredo Ludovico Kosegarten*, Gripesvolda: In Libraria Kochiana.
- Lāḍiqī, Ilyās Ṣāliḥ al- / Yūḥannā Hūḡ (1883), *Bahġat aḍ-ḍamīr fī naẓmi l-mazāmīr* [Die Freude des Gewissens über die Versifizierung der Psalmen; 1875], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Land, J[an] P[iet]er N[icolaas] (1884), *Recherches sur l'histoire de la Gamme arabe*, Leiden: Brill.
- Lewis, Edwin [Adwin Luwis] (1873), *Taṭrīb al-āḍān fī ṣināʿat al-alḥān* [Entzückung der Ohren in der Kunst der Musik], Beirut: [al-Maṭbaʿa al-Amīrkīya].
- Lovelock, William (1957), *The Rudiments of Music*, London: Bell & Hyman.
- Maġmaʿ al-Luġa al-ʿArabīya (1971), *Maġmūʿat al-muṣṭalaḥāt al-ʿilmīya wa-l-fannīya allatī aqarrahā al-Maġmaʿ* [Die Gruppe der von der Akademie der arabischen Sprache aufgenommenen wissenschaftlichen und künstlerischen Termini; 1957], Kairo: al-Haʾa al-ʿĀmma li-Ṣuʿūn al-Maṭābiʿ al-Amīriya.
- Mallah, Issam El- (1996), *Arabische Musik und Notenschrift*, Tutzing: Schneider.
- Mamlūk, Ḥasan al- (1922), »Qīṭārātī« [Meine Gitarre], *Rauḍat al-balābil* 3/3, 30–42.
- Maraqa, Salah Eddin (2015a), »Auf der Suche nach den Anfängen der ›modernen‹ arabischen Musiktheorie«, *Die Musikforschung* 68/4, 341–352.
- Maraqa, Salah Eddin (2015b), *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800. Eine Untersuchung der musiktheoretischen und historisch-biographischen Quellen*, Tutzing: Schneider.
- Marcus, Scott Lloyd (1989), *Arab Music Theory in the Modern Period*, Ph.D., University of California, Los Angeles.
- Marcus, Scott Lloyd (1993), »The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music«, *Asian Music* 24/2, 39–58.
- Marmontel, Antonin (1937), *La Deuxième année de Musique. Solfège et Chant* [1894], Paris: Librairie Armand Colin.
- McGuire, Charles Edward (2009), *Music and Victorian Philanthropy. The Tonic Sol-fa Movement*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McNaught, W.G. (1892/93), »The History and Uses of the Sol-fa Syllables«, *Proceedings of the Musical Association* 19, 35–51.
- Mestyan, Adam (2014), »Sound, Military Music, and Opera in Egypt During the Rule of Mehmet Ali Pasha (r. 1805–1848)«, in: *Ottoman Empire and European Theatre II. The Time of Joseph Haydn: From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r. 1730–1839)*, hg. von Michael Hüttler und Hans Ernst Weidinger, Wien: Hollitzer, 631–656.
- Moreh, Shmuel (1976), *Modern Arabic Poetry 1800–1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature*, Leiden: Brill.
- Moustapha, Ibrahim Bey (1887/88), »La valeur des intervalles dans la Musique Arabe«, *Bulletin de l'Institut Égyptien* 2/8, 247–259.
- Muṣāqa, Miḥāʾīl (1899), *ar-Risāla aṣ-Ṣihābīya fī ṣ-ṣināʿa al-mūsīqīya* [Das Ṣihābītische Sendeschreiben über die Kunst der Musik], hg. und kommentiert von Louis Ronzevalle, Beirut: Maṭbaʿat al-Ābāʾ al-Yasūʿīyīn.

- Našra (1932), *Našra bi-asmā' kutub al-mūsīqā wa-l-ġinā' wa-mu'allifihā al-maḥfūza bi-dār al-kutub* [Eine Auflistung der Titel der in Dār al-kutub aufbewahrten Bücher über Musik und Gesang und ihrer Verfasser], Kairo: Maṭba'at Dār al-Kutub al-Miṣrīya.
- Nelson, William S. (1897), »Syria«, in: *Historical Sketches of the Missions Under the Care of the Board of Foreign Missions of the Presbyterian Church U.S.A.* [1886], Philadelphia: Woman's Foreign Missionary Society of the Presbyterian Church, 343–386.
- Neubauer, Eckhard (1999/2000), »Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources«, *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 13, 317–365.
- Neubauer, Eckhard (2010/11), »Eine Griffnotation für Laute und Kamānġe und eine ›Laudentabulatur‹ in persischer und judäo-persischer Überlieferung aus dem 15. (?) Jahrhundert«, *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 19, 257–351.
- Parisot, Dom J[ean] (1898), *Musique orientale: Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898*, Paris: Bureaux de la Schola cantorum.
- Parisot, Dom J[ean] (1902), »Rapport sur une mission scientifique en Turquie et en Syrie«, *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires: choix de rapports et instructions* 10, 167–244.
- Racy, Ali Jihad (1983), »Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch, in: *Essays in Honour of Peter Crossley-Holland on his Sixty-Fifth Birthday*, hg. von Nicole Marzac-Holland und Nazir A. Jairazbhoy, Los Angeles: University of California, 157–179.
- Racy, Ali Jihad (1986), »Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes«, *Ethnomusicology* 30/3, 413–427.
- Racy, Ali Jihad (1991), »Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932«, in: *Ethnomusicology and Modern Music History*, hg. von Stephen Blum, Philip V. Bohlman und Daniel M. Neuman, Urbana: University of Illinois Press, 68–91.
- Racy, Ali Jihad (2001), »Musical Attitudes and Spoken Language in Pre-Civil War Beirut«, in: *Colors of Enchantment. Theatre, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, hg. von Sherifa Zuhur, Kairo: The American University in Cairo Press, 336–351.
- Rainbow, Bernarr (2001), »Langue des durées«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15994> (31.5.2018)
- Rainbow, Bernarr / Charles Edward McGuire (2014), »Tonic Sol-fa«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28124> (30.5.2018)
- Ramzī, Ibrāhīm (1935), »Muḥammad Ḍākir Beg«, *al-Mūsīqā* 1/6, 14–16.
- Renner, Hans (1978), *Grundlagen der Musik. Musiklehre* [1953], Stuttgart: Reclam.
- Riḍā, Muṣṭafā Beg (1935), »Ḥaula s-sullam aṭ-ṭabī'ī wa-s-sullam al-mu'tadil« [Über die natürliche und die temperierte Skala], *al-Mūsīqā* 1/2, 5–6.
- Rizk, Yunan Labib (2003), »Plaintive Straines«, in: *Al-Ahram Weekly Online* 651 (14.–20.8.). <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2003/651/chrncls.htm> (30.5.2018)
- Ronzewalle, Loius (1913), »Un traité de musique arabe moderne. Préface, traduction française, texte et notes«, *Mélange de la Faculté Orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth* 6, 1–120.

- Saḥḥāb, Fiktūr (1997), *Mu'tamar al-mūsīqā al-ʿarabīya al-auwal-al-Qāhira 1932* [Der erste Kongress zur arabischen Musik – Kairo 1932], Beirut: aš-Šarika al-ʿĀlamīya li-l-Kitāb.
- Šālfūn, Iskandar (1920–28), *Rauḍat al-balābil. Mağalla mūsīqīya fannīya adabīya šahrīya* [Der Garten der Nachtigallen. Eine musikalische, künstlerische und literarische monatliche Zeitschrift], Kairo: Maṭbaʿat Ramsīs.
- Šālfūn, Iskandar (1922), *al-Mūsīqā al-miṣrīya. Taqrīr ʿan ḥālatihā fī sanat 1922* [Die ägyptische Musik. Ein Bericht über ihren Zustand im Jahr 1922], Kairo: Maṭbaʿat Ramsīs.
- Salvador-Daniel, Francisco (1879), *La musique arabe* [1863], Algiers: Adolphe Jourdan.
- Seward, Theodore Frelinghuysen / Benjamin Carl Unseld (1880), *The Tonic Sol-fa Music Reader: A Course of Instruction and Practice in the Tonic Sol-fa Method of Teaching Singing, with a Choice Collection of Music Suitable for Day Schools and Singing Schools*, New York: Biglow & Main.
- Seward, Theodore Frelinghuysen / Benjamin Carl Unseld (1882), *Songs in Sol-fa: For the Sunday School, Day School and Singing School, Containing a Brief Course of Instruction, and A Graded Selection of Songs in the Tonic Sol-fa System*, New York: Biglow & Main.
- Shawan, Salwa El- (1980), »The Socio-Political Context of al-Mūsīka al-ʿArabiyyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change (1927–77)«, *Asian Music* 12/1, 86–128.
- Shawan, Salwa El- (1985), »Western Music and its Practitioners in Egypt (ca.1825–1985): The Integration of a New Musical Tradition in A Changing Environment«, *Asian Music* 17/1, 143–153.
- Šiḥāta, Rizqallāh (1901), *Fann aš-šaut wa-l-mūsīqā. Muḥtaṣar* [Die Kunst der Stimme und der Musik; Eine Kurzfassung], Kairo: Maṭbaʿat al-Muqtaṭaf.
- Šīyāl, Ġamāl ad-Dīn aš- (2000), *Tārīḥ at-tarğama fī Miṣr fī ʿahd al-ḥamla al-faransīya* [Die Geschichte der Übersetzung in Ägypten während der französischen Expedition], Būr Saʿīd: Maktabat at-ṭaqāfa ad-Dīnīya.
- Smith, Eli / Mikhāil Meshāḥah (1847), »A Treatise on Arab Music«, *Journal of the American Oriental Society* 1/3, 171–217.
- Suchoň, Eugen / Miroslav Filip (1962), *Stručná Náuka O Hudbe* [Kurze Lektion über Musik], Prag: Editio Supraphon.
- Sukkarī, Ḍiyāʿ as- (2011), *Kitāb al-hārmūnī* [Das Buch der Harmonie], Damaskus: Wizārat at-Ṭaqāfa.
- Thomas, Anne Elise (2007), »Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond«, in: *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam* (Assilah, Marokko, 8.–13.8.), Paris: Maison des Cultures de Monde. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/thomas-2007.pdf (12.6.2018)
- Stowe, David M. (1998), »Smith, Eli«, in: *Biographical Dictionary of Christian Missions*, hg. von Gerald H. Anderson, Grand Rapids (MI): William B. Eerdmans Publishing Company, 626b–a.
- Tāğir, Ġāk (1945), *Ḥarakat at-tarğama bi-Miṣr ḥilāl al-qarn at-tāsīʿ ʿašar* [Die Übersetzungsbewegung in Ägypten während des 19. Jahrhunderts], Kairo: Dār al-Maʿārif bi-Miṣr.

- Ta'limcibaşı, Ġārdūn [Gordon] (1855), *Muḥtaşar yatađamman qawā'id aşlīya min 'ilm al-mūysīqī* [Kompodium der wesentlichen Grundlagen der Wissenschaft der Musik], Kairo: Būlāq [1272].
- Taufīq, 'Abd al-'Azīz (1935), »as-Sullam at-tā'ih« [Die abirrende Skala], *al-Mūsīqā* 1/5, 17–19.
- Taylor, John (1896/97), »The Evolution of the Movable Do«, *Proceedings of the Musical Association* 23, 17–35.
- Villoteau, Guillaume André (1826), *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke.
- Watson, Andrew (1904), *The American Mission in Egypt 1854 to 1896* [1897], Pittsburgh: United Presbyterian Board of Publication.
- Willmon, Jess (1994), *Dictionary of Musical Terms. English – French – German – Italian – Arabic*, Beirut: Librarie du Liban.
- Ẓāẓā, Muḥammad 'Azīz Šākīr (1997), *'Ilm al-kūntarbuwānt* [Die Lehre des Kontrapunkts], Damaskus: Dār al-Ḥaşād li-n-Naşr wa-t-Tauzī'.
- Ẓāẓā, Muḥammad 'Azīz Šākīr (2002), »İškālīyat al-'alāqa baina l-manhağ wa-l-muşṭalaḥ fī 'amalīyat at-tadrīs. Naẓarīyat al-maqāmāt fī d-dirāsāt al-mūsīqīya al-'arabīya« [Die Probleme der Beziehung zwischen der Methode und dem Fachbegriff im Vermittlungsprozess. Die *maqām*-Theorien in den arabischen Musikstudien], *al-Ḥayāt al-Mūsīqīya* 27, 39–85.

Maraqa, Salah Eddin (2018): Vom ›Fremdling‹ zum ›Maßstab‹. Zum Einzug der westlichen Musiktheorie in die arabische Welt bis ins frühe 20. Jahrhundert. ZGMTH 15/2, 79–127.
<https://doi.org/10.31751/975>

© 2018 Salah Eddin Maraqa (maraqa@uni-muenster.de)

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: 26/06/2018

angenommen / accepted: 24/07/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

The Reception and Dissemination of European Music Theories in Brazil

Riemann, Schenker, and Schoenberg

Carlos de Lemos Almada, Guilherme Sauerbronn de Barros, Rodolfo Coelho de Souza, Cristina Capparelli Gerling, Ilza Nogueira

The history of music theory in Brazil is still not adequately represented in Brazilian musicology. When the *Brazilian Association for Music Theory and Analysis* (*Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*) was founded in 2014, it took upon itself the task of redressing this imbalance by creating a study group dedicated to the “Historiography of Brazilian Music Theory and Analysis” (“Produção teórica e analítica no Brasil: trajetórias e identidades”). This article represents the group’s first step toward developing a historiographical and critical literature related to theoretical and analytical music studies in Brazil. It aims at historicizing the absorption and development of European theories in the country and at showing how the idiosyncratic use of European theories in Brazil has been informed by pedagogical and research practice. Mostly dedicated to Brazilian musical contexts, theoretical-analytical studies developed in Brazil have creatively deployed imported theoretical models for pedagogical, analytical, or compositional purposes. European theories, such as those of Hugo Riemann, Heinrich Schenker, and Arnold Schoenberg, have been subject to distinctive interpretations in Brazilian academic research.

Die brasilianische Musikwissenschaft ist bislang der Geschichte der Musiktheorie in Brasilien nicht gerecht geworden. Als die *Brasilianische Gesellschaft für Musiktheorie und Musikanalyse* (*Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*) im Jahr 2014 gegründet wurde, nahm sie sich vor, diesem Defizit entgegenzuwirken und gründete die Studiengruppe “Historiographie der brasilianischen Musiktheorie und Analyse” (“Produção teórica e analítica no Brasil: trajetórias e identidades”). Dieser Aufsatz stellt den ersten Schritt der Gruppe zur Entwicklung einer historiographischen und kritischen Literatur zu den musiktheoretischen und -analytischen Studien in Brasilien dar. Er zielt darauf ab, die Rezeption und Entwicklung von europäischen Theorien in Brasilien nachzuzeichnen und zeigt dabei, wie Pädagogik und Forschung einen eigenständigen Gebrauch dieser Theorien bestimmt haben. Die in Brasilien erarbeiteten theoretischen und analytischen Studien, die hauptsächlich brasilianischen musikalischen Kontexten gewidmet sind, haben in kreativer Weise eingeführte theoretische Modelle für pädagogische, analytische oder kompositorische Zwecke weiterentwickelt. Unter den Theorien europäischer Herkunft haben diejenigen von Hugo Riemann, Heinrich Schenker und Arnold Schönberg in der brasilianischen Forschung eine spezifische Prägung erhalten.

Schlagworte/Keywords: brasilianische Literatur über europäische Musiktheorie; Brazilian literature on European music theory; dissemination of European music theories in Brazil; music theory in Brazil; Musiktheorie in Brasilien; Verbreitung von europäischen Musiktheorien in Brasilien

German-Austrian music theories have played a significant role throughout the history of music-theoretical research in Brazil. They were first introduced in the early twentieth century, when composer Alberto Nepomuceno (1864–1920) was appointed director of the *Instituto Nacional de Música* in Rio de Janeiro for the second time (1906). As a young student in the Northeastern town of Recife, Nepomuceno was influenced by Tobias Barreto (1839–1889), a well-known scholar of German philosophy and law and a prominent figure in the so-called “Escola do Recife,” an intellectual movement of the late nineteenth

century.¹ In 1916, Nepomuceno was involved in translating Arnold Schoenberg's *Harmonielehre* and planned to adopt it as a textbook at the *Instituto*. In the first two decades of the twentieth century, however, the French-Italian tendency of Brazilian musical culture inhibited the acceptance of German and Austrian music theories. Indeed, the academic music scene in Brazil during the first half of the twentieth century was not yet open to a rational absorption of music-theoretical arguments. At that time, music education was predominantly limited to musical performance and consequently treated the theoretical disciplines of harmony, counterpoint, and fugue as codifications of specific rules to be applied in practical exercises clearly separated from composition and music analysis.

German immigrants that arrived in the late 1930s and early 1940s first intended to promote German and Austrian theories to Brazilian music institutions (mainly Hugo Riemann's theory of functional harmony and Schoenberg's twelve-tone theory). In those years, however, nationalistic aesthetics emerged that openly rejected European influences including music theories.² Drawing on rural folkloristic sources, Brazilian musical nationalism favored theoretical models that explained modal and rhythmic systems of ethnic origin. Thus, the period in which German theories arrived in Brazil was not conducive to its immediate and unproblematic absorption. This especially applies to the reception of the Schoenbergian dodecaphonic method, introduced to Brazil by Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005).³

Unlike Riemannian and Schoenbergian theories, which entered Brazilian music schools through Koellreutter's pedagogical work, Heinrich Schenker's theory was introduced by Brazilian musicians who had encountered it during their graduate studies at North American universities. During the 1980s, the implementation of graduate music courses at Brazilian universities demanded faculty members with doctoral degrees. Many Brazilian teachers received grants to study in the United States from the Fulbright Commission and from LASPAU (*Latin American Scholarship Program of American Universities*) under the joint sponsorship of the Brazilian CAPES Foundation (*Coordenação de Aper-*

- 1 A determined advocate of German culture as opposed to what he considered the inferior French culture, Tobias Barreto founded a Brazilian journal entirely written in German (*Deutscher Kämpfer*, 1875) in the small hinterland town of Escada, which had little repercussion and a short life.
- 2 As a movement of the centralistic and anticommunist "Estado Novo" regime (1937–46), musical nationalism in Brazil developed with the substantial support of Getúlio Vargas's government. In this political context, Heitor Villa-Lobos (1887–1959) played an important role in implementing choral singing as a powerful tool for awakening the feeling of national identity. Later, the movement resonated with young composers such as José Siqueira (1907–1985) and Claudio Santoro (1919–1989), who diverged from Vargas's political project and joined the Brazilian Communist Party (PCB), defending socialist realism and employing ethnic sources as a means of courting the masses. In addition to those internal and external political causes defending and stimulating Brazilian nationalism, the musicologists and music critics Mário de Andrade (1893–1945) and Mozart de Araújo (1904–1988) contributed to an enthusiastic invigoration of a genuine Brazilian cultural identity, while fighting against the importation of cultural ideas.
- 3 With regard to Koellreutter's active role in the implementation of twelve-tone compositional techniques during the late 1940s, special mention should be made of the "Open Letter to Musicians and Music Critics of Brazil," written by nationalist composer Camargo Guarnieri (1907–1993) and published in the newspaper *O Estado de São Paulo* on 17 December 1950. In Guarnieri's words, the dodecaphonic aesthetic is condemned as "refuge of mediocre composers, of stateless human beings."

feiçãoamento de Pessoal de Nível Superior).⁴ As part of the requirements for master's and doctoral degrees, most American East Coast universities offered a plethora of theoretical courses many of which focused on Schenkerian theory. In 1985, the first Brazilian PhD/DMA music graduates returned from their studies at North American Universities with Schenker's analytical theories as well as Milton Babbitt's and Allen Forte's set theory. As a result, structuralist analytical approaches flourished in the country during the 1990s, notwithstanding a developmental shift toward newer interdisciplinary approaches brought about by the emergence of the New Musicology in North America. Schenkerian theory is still a highly influential part of the academic discourse in Brazil and is viewed favorably by the majority of scholars. This continues a trend that has been evident from the very first introduction of Schenkerian theory to the country and throughout its subsequent 30 years of dissemination.⁵ The extensive literature written during this period speaks for itself.

This article focuses on key aspects of the reception and propagation (early advocates, institutional homes, receptive journals, and conference presentations) of Riemannian, Schenkerian, and Schoenbergian theories in Brazil both historically and critically and surveys the current state of their development in Brazilian musical scholarship.

1. RIEMANN'S THEORY OF FUNCTIONAL HARMONY

The propagation of Riemann's theory of functional harmony in Brazil is intrinsically linked to the activities of Hans-Joachim Koellreutter, a teacher, conductor, flutist, and composer born in Freiburg, Germany. His charisma and leadership, as part of the Brazilian modern music scene, form the basis of the Brazilian reception of Hugo Riemann's functional harmony and Arnold Schoenberg's method of twelve-tone composition during the late 1930s and early 1940s (theories unknown among Brazilian musicians at that time).

There is little available information about Koellreutter's studies at the *Akademische Hochschule für Musik* in Berlin, where he met Kurt Thomas (1904–1973) who was a former student of Hermann Grabner (1886–1969). After founding the *Arbeitskreis für Neue Musik* in response to Nazi cultural policy, he was expelled from the Berlin Hochschule and continued his studies in Geneva. There, he had a short but fruitful relationship with Hermann Scherchen (1891–1966) who reinforced his interest in contemporary music. In the following year, 1937, Koellreutter travelled to Rio de Janeiro, Brazil, taking part in an orchestral tour as a flutist. He decided to stay there and began a career as a teacher of music theory and mentor to young composers.

Brazilian universities only started to offer undergraduate courses in music during the second half of the twentieth century. Up until then, music was exclusively taught at conservatories where harmony courses adopted Italian or French models based on figured bass practice and later models of *Stufen* theory. Among some young composers who studied privately with Koellreutter, functional harmony was considered a more modern and

4 The CAPES Foundation is linked to the Brazilian Ministry of Education and has performed a vital role in the expansion and consolidation of graduate programs in all Brazilian states.

5 The first publications on Schenkerian analysis in Brazil date from 1989 (Gerling 1989a; Gerling 1989b).

advanced theory. Knowledge of functional harmony spread when university programs started to hire Koellreutter's former students to teach music theory during the 1970s. Since the 1980s, functional harmony has become the standard theory for about half of the Brazilian musical community, competing with *Stufen* theory for prominence.

Although Koellreutter taught tonal harmony to many composers, paradoxically he did not believe it was useful for them. He considered his pedagogical system

a concise and practical method of teaching harmony [...], sufficient for the musician of the present time when musical composition requires new principles of organization in face of new and possibly inexhaustible sound materials that do not require anymore the use of the principle of tonality.⁶

For Koellreutter, the study of tonal harmony was only useful for performers and analysts of common practice repertoire. For the composer, he considered it an anachronism.

Koellreutter had a strong propensity for exploring aesthetical issues, but not for the intricacies of abstract theoretical reasoning. Dualism, for instance, a key premise for Riemann's functional harmony, is not ever mentioned in Koellreutter's 1978 *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das Funções Harmônicas*, published three decades after the initial circulation of his handwritten notes in Brazil. In the preface of this textbook, Koellreutter declares that his approach follows Max Reger and Hermann Grabner.⁷ He also states that these authors "developed and perfected Riemann's theory as an improvement of *Stufen* theory."⁸ Alexander Rehding points out that this has been a common feature of the propagation of Riemann's theories: "[T]he version of Riemann's theory that is taught under the name of Riemann is in fact based on the textbooks by [Wilhelm] Maler and Grabner – whose theories are entirely devoid of harmonic dualism."⁹

On the contrary, one of the consequences of dualism is the concept of subsidiary harmonies (*Nebenklänge*), namely parallel (*Parallelklang* i.e., relative harmony) and leading-tone exchange (*Leittonwechselklang*, labelled *Gegenparallelklang* [anti-parallel harmony] by Grabner) transformations of tonic, dominant, or subdominant harmonies. The functional designations introduced by Koellreutter follow the standard proposed by Grabner (for instance, in major: Tp, Tg, Sp, Sg, Dp, Dg). However, he translates the suffixes "p" and "g" to the equivalent initials "r" and "a" of the words in Portuguese ("relativa" and "antirrelativa").

6 Koellreutter 1978, 4. Translated by the authors. Translations from Brazilian sources in this article are by the authors except where otherwise indicated.

7 Ibid., 1; see Reger 1903; Grabner 1944/2005.

8 Koellreutter 1978, 5. Here Koellreutter also mentions that Riemann's theory "was recreated [*sic*] at the end of the nineteenth century (1893)" (ibid.) without indicating which publication he is referring to. It is likely that this reference is Riemann's *Vereinfachte Harmonielehre* of 1893, one of his most widely read treatises (Riemann 1893). Nevertheless, in Koellreutter's text, we do not find any of Riemann's idiosyncratic propositions, besides what had been incorporated by Grabner in his 1944 textbook *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* (see below).

9 Rehding 2003, 7.

The structure of Koellreutter's book closely resembles Riemann's 1893 and Grabner's 1944 publications. It proposes five "tonal laws":¹⁰

1. Main Functions (T, S, D) (Riemann, chapter 1: *Der Satz mit den reinen Hauptharmonien (Tonika und Dominanten)*; Grabner, chapter 2: *Die Hauptfunktionen*);
2. Secondary Functions (Tp, Tg, Sp, Sg, Dp, Dg, etc.) (Riemann, chapter 2: *Charakteristische Dissonanzen. Parallelklänge. Leittonwechselklänge*; Grabner, chapter 4: *Nebenfunktionen in Dur*, chapter 5: *Nebenfunktionen in Moll*);
3. Secondary Dominants (Riemann, chapter 3: *Dissonanzlehre. Sequenzen. Zwischenkadenzen*; Grabner, chapter 12: *Erweiterte Tonalität, § 51 Zwischendominanten*);
4. Expanded Tonality (Grabner, chapter 12: *Erweiterte Tonalität*);
5. Modulation (Riemann, chapter 4: *Der Wechsel der tonalen Funktionen (Modulation)*; Grabner, chapters 9–11, 13, 14).

Despite these minor differences in the organization of chapters, we may observe that Koellreutter reproduces Grabner's table of secondary dominants (*Zwischendominanten*) (Fig. 1). This comparison does not leave any doubt that Grabner's book was the main source for Koellreutter's Riemannian teachings in Brazil.

The fourth chapter is the most peculiar in Koellreutter's book, inasmuch as it opens with the following statement, in capital letters: "ANY CHORD MAY FOLLOW ANY OTHER CHORD. CHORDS OF DISTANT TONES NEED PREPARATION WITH INTER-MEDIARY HARMONIES."¹¹

Daniel Harrison attributes this phrase to Max Reger, adding in a footnote that this quote is rendered in a 1920 book by Grabner on Reger's teachings.¹² Considering that Koellreutter also mentions Reger as a source of his knowledge of functional harmony, it is likely that he appropriated Reger's phrase from the same source.

Particularly amazing is how Koellreutter's short textbook on functional theory jumps, after only thirty pages, into matters of advanced chromatic harmony, without preparing the topic with a careful examination of standard chromatic chords such as the augmented sixth. Moreover, he does not offer the reader any clue of how to make sense of an excerpt quoted from Richard Strauss's *Elektra* (Ex. 1), which he uses to illustrate the idea of tonal expansion and the principle that "any chord may follow any other chord." While this may look odd, it is consistent with Koellreutter's usual pedagogic method of pushing his students towards harmonic experiments without progressive methodological guidance (Video Ex. 1).

10 Koellreutter 1978, 14–44.

11 Ibid., 31.

12 Harrison 1994, 1. See Grabner 1920, 7.

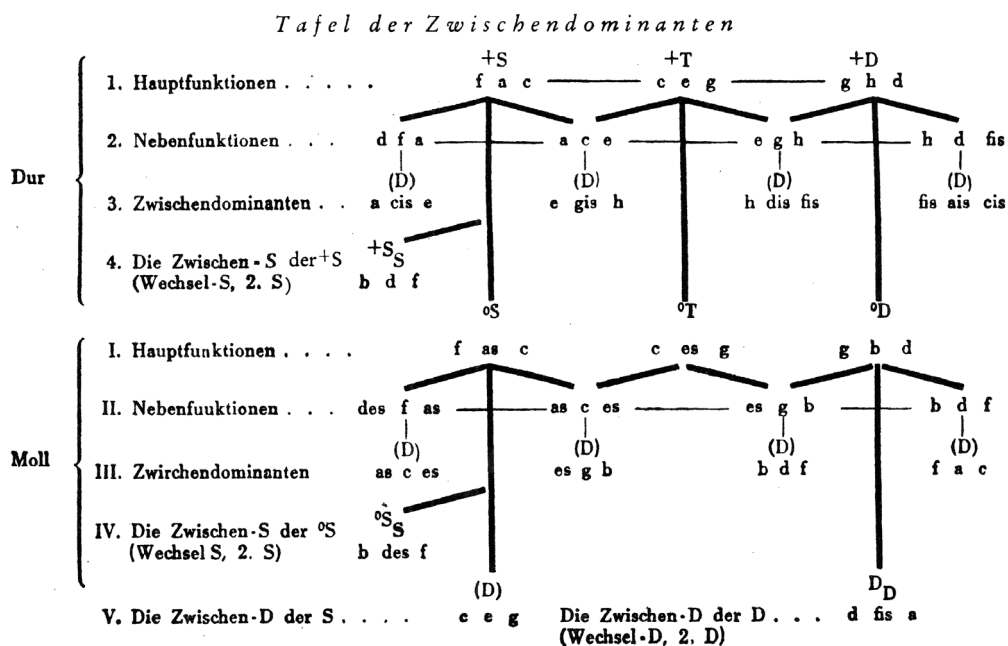
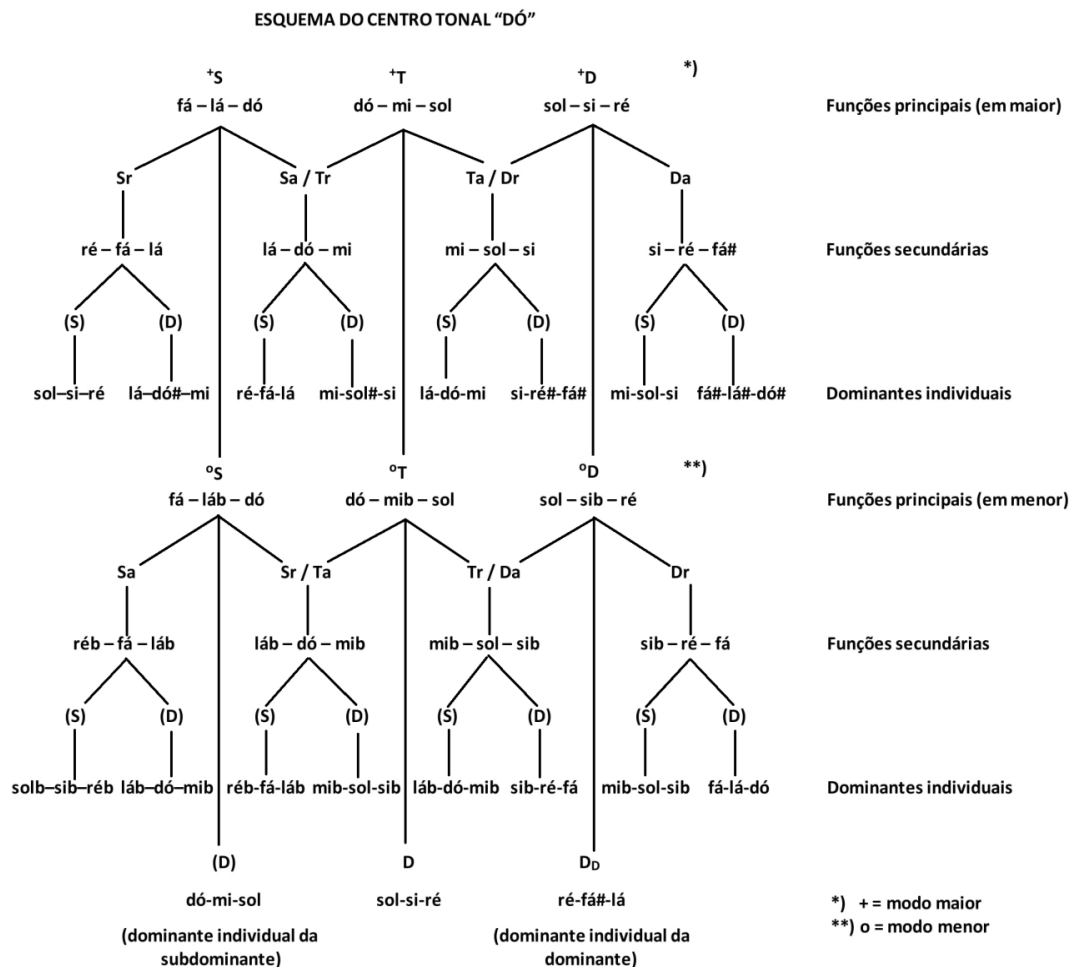


Figure 1: Table of Secondary Dominants (Koellreutter 1978, 30; top); Tafel der Zwischendominanten [Table of Secondary Dominants] (Grabner 1944/2005, 171; bottom)



Example 1: Richard Strauss, *Elektra*, four measures after rehearsal number 67 (Koellreutter 1978, 31)
(the B $\flat$ 3 in the third measure of the example is missing in Koellreutter's book)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/981/Nogueira_Brazil_VideoEx01.mp4

Video Example 1: Excerpt from the TV program *Harmonia* "H. J. Koellreutter. O Maestro dos Maestros" [H. J. Koellreutter. The Master of the Masters], 27:20–28:12, 21 December 2005, Rede Minas, director Gerusa Coelho; <https://www.youtube.com/watch?v=PWtuox4vlg> (24 October 2018); translation: "People always ask me, 'what should I do to penetrate this world of [post-tonal] music?' I always answer that there is only one way: to listen, to listen, and to listen. There is no other way. You have to live the time phenomenon, which is not a palpable element. Time is not a river that passes from the past to the future. It does not exist... physically speaking it does not exist. Time is an existential process that occurs in every aspect of our lives."

Koellreutter and his followers often ignored the ambiguities of the functional system when they taught functional harmony in Brazil. For example, they offered no explanation for simple problems such as when to analyze an E minor triad in C major as a Dp or a Tg. Issues such as this impeded the acceptance of the theory among Brazilian scholars. Meanwhile, Koellreutter had developed an abacus to simplify the application of the functional theory.¹³ The student was supposed to use it in order to speed up analytical decisions (Fig. 2).

Brazilian scholars considered other issues in functional theory, as taught by Koellreutter, controversial. Among them was the generalized acceptance of altered chord tones and pitches added to chords. This procedure is often left out of current formulations of functional theory, but Riemann pursued this concept in his *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*.¹⁴ The problems caused by this line of reasoning became obvious when Koellreutter explicitly allowed the addition of sixths to any chord function. The theoretical description of a subdominant with an added sixth has its origin in Jean-Philippe Rameau's *Traité de l'harmonie* (1722). For reasons that Rehding has already thoroughly addressed,¹⁵ Riemann followed Rameau in this respect. Koellreutter cautioned that added sixths were different from the sixths in first inversion chords.¹⁶ However, he did not provide an explanation of how to differentiate these two types of sixths, causing confusion among Brazilian analysts, inducing some of them to almost deny the existence of chord inversion, something that goes against the core of Rameau's (and consequently Riemann's) theory.

13 In the third edition of Koellreutter's book there is an explanation on the abacus, written by Brasil Rocha Brito (Koellreutter 1978/86, 67–73): "The abacus is composed by two concentric discs, allowing the rotation of the internal (smaller) disk upon the external (greater) disk. The external disk contains the symbols for tonalities. The internal disk contains the names of functions which are related to pitches, chords and tonalities."

14 Riemann 1906.

15 Rehding 2003, 115.

16 Koellreutter 1978, 19.

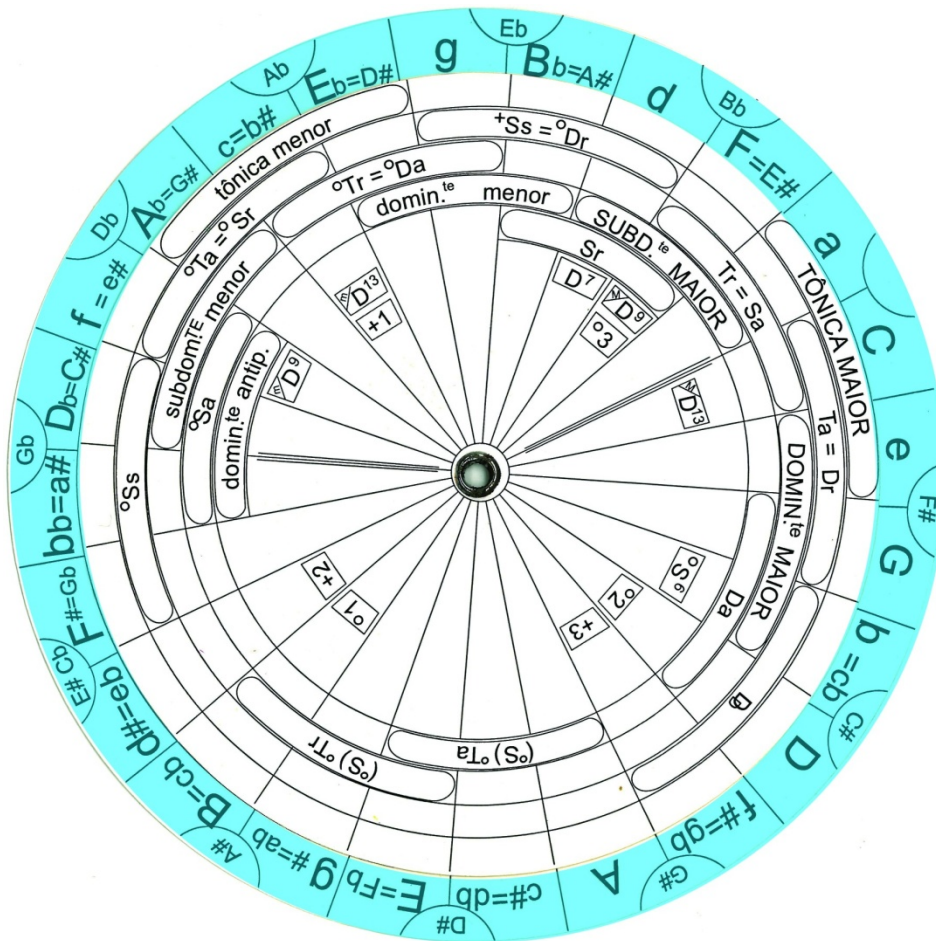
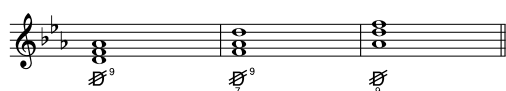


Figure 2: Rotatory Abacus of Harmonic Functions (Koellreutter 1978, appended material; the blue color is not original; it was added to the figure by the authors to illustrate that one circle rotates over the other)

What made Koellreutter move in that direction? One can guess that it was because many of his students were popular musicians interested in jazz. In line with common jazz practice, they understood chord extension or pitch alteration as simple procedures that enrich harmonic sonorities. Thus, functional harmony played an unpredictable role in the development of *bossa nova*, one of the most internationally successful styles of Brazilian popular music. Tom Jobim (1927–1994), leading composer of that style, was a private student of Koellreutter from 1941. Koellreutter's influence on Jobim's particular brand of functional harmony (especially concerning the principle of adding pitches to chords or making whatever alteration the composer felt interesting) cannot be overlooked.

We may highlight other controversial proposals in Koellreutter's book. One such case is his novel solution for analyzing the diminished chordal sonority built on the second scale degree in minor. Koellreutter explains this harmony as a dominant with added ninth and seventh, omitting the root and third of the chord. He notates its function as dominant with a dominant symbol crossed by two lines. In other words, he claims that the function of the second degree in minor is similar to the seventh degree in major (Ex. 2). We could not find a source for this odd analytical solution in any version of the Riemannian theory.



Example 2: The second degree in minor (after Koellreutter 1978, 23)

As mentioned above, Koellreutter's approach added an aura of jazz to functional theory, making it applicable for musicians of that practice. His efforts went as far as to include a chapter in his book dealing with a progression supposedly idiomatic to jazz. However, even a superficial evaluation reveals that this progression is just a cycle of fifths that may be found as frequently in jazz standards (for instance, in George Shearing's *Lullaby of Birdland*) as in any other style of tonal music. To demonstrate this, Examples 3 and 4 compare the chord progression labelled "Jazz Cadence" by Koellreutter with a well-known composition of the tonal repertoire – an excerpt from Gabriel Fauré's *Après un rêve* – which presents a similar progression, as do many other pieces. Notice the addition of sixths to tonic chords in Example 3. As mentioned above, this is supposed to represent jazz stylization.



Example 3: Koellreutter's "Jazz Cadence" (Koellreutter 1978, 36)

voice

piano (reduction)

t tP⁷₅ (((D^{7-a}) -> D^{7-a}) -> D^{7-a}) -> D^{7-a} D^{7-a} -> D^{7-a} -> sP^{5c}

Example 4: Excerpt of Gabriel Fauré's song *Après un rêve* op. 7/1, mm. 1–6 (reduction)

The first generation of Koellreutter's followers in Brazil, with few exceptions, continued his method of teaching without alteration. Zula de Oliveira introduced the notation of minor chords with lowercase letters in 1978.¹⁷ Cyro Brisolla revised and critiqued functional theory in 1979 and Mário Ficarella reviewed and expanded Brisolla's book in a second edition (2006) by adding more topics (basic categories of cadences; phrases and elements of classical form; non-chord tones; more examples of harmonic analysis, including late Romantic compositions) and more complex examples.¹⁸ In the 1980s, some professors searched for new theoretical sources due to the perceived lack of quality in Koellreutter's method. Since these new sources were usually written in German, language often acted as an obstacle for readers, particularly students. The general theoretical standard improved in the mid-1980s when some teachers started to use Wilhelm Maler's textbook.¹⁹

At that point, the competition between function theory and *Stufen* theory reached fever pitch and as a compromise some publications – such as Maria Lúcia Pascoal's and

17 See Oliveira/Oliveira 1978.

18 See Brisolla 1979; Brisolla 2006.

19 Maler 1931/75.

Alexandre Pascoal's *Estrutura Tonal: Harmonia* (2000) – adopted both systems simultaneously.²⁰ Other treatises started to be adopted, particularly Diether de la Motte's *Harmonielehre* as it was available in English, Italian, and Spanish.²¹ More recently, Thomas Krämer's *Lehrbuch der harmonischen Analyse*²² has been used to supplement analytical materials. However, Koellreutter's materials continue to be used in spite of the gaps in his teaching method.

Graduate level research has only very recently started to improve the state of functional theory research as theses and dissertations have begun to treat the original texts of Riemann and his predecessors.²³ The recent interest in Riemann has also been stimulated by the trend for neo-Riemannian studies that has reached Brazil through an increasing interaction between Brazilian and North American scholars (even though many neo-Riemannian studies are only indirectly related to functional theory). Both theories, Riemannian and neo-Riemannian, have proved fruitful for the analysis of nineteenth and twentieth century Brazilian music that employs chromatic harmony, such as that of Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, and Heitor Villa-Lobos, among others.

2. HEINRICH SCHENKER'S METHOD OF ANALYSIS

2.1. Felix Salzer's *Structural Hearing*: The First Introduction of Schenker's Theory to the Brazilian Academic Community

During the mid-1960s, Georg Wasserman was part of the music theory faculty at the *Pro Arte Seminars* (a Summer music festival hosted in Teresópolis, then a resort town not far from Rio de Janeiro) and possibly taught Schenker-influenced analytical methods there.²⁴ Toward the end of the 1960s, the noted music theory pedagogue Esther Scliar (1926–1978), also on the faculty of the *Pro Arte Seminars*, referred to the significance of melodic stepwise contours in her teaching. She would point out the significance of stepwise contours as a fundamental characteristic of the tonal repertoire and enthusiastically described *Umlinie* prototypes in her teaching.²⁵ Scliar was aware of Felix Salzer's *Structural Hearing*

20 Pascoal/Pascoal 2000.

21 La Motte 1976. Translations of la Motte's textbook appeared in English (1990, Deutscher Taschenbuch Verlag), Spanish (1998, Idea Books) and Italian (2007, Casa Editrice Astrolabio), among others.

22 Krämer 1997.

23 See Taddei 2015; Salles 2016; Albuquerque/Salles 2016.

24 Georg Wasserman(n) was the son of writer Jacob Wassermann and emigrated to Brazil in 1941 with a group of 48 emigrants led by Hermann M. Görgen (Eckl 2015, 233–234). Not much else is currently known about Georg Wasserman's Brazilian period, except from anecdotal evidence. One of his students, Marly Bernardes Chaves (Federal University of Uberlândia), reports that Wasserman had a "fascinating" approach to harmony integrated with counterpoint (personal communication). This could support the idea that Wasserman was a Schenkerian.

25 Information on Esther Scliar's pedagogy derive from personal communication with her former students Cristina Capparelli Gerling and Fredi Vieira Gerling, who attended the Teresópolis summer courses in the period from 1969 to 1972, while also privately studying with Scliar.

(probably the 1962 edition),²⁶ a work known by less than a handful of Brazilian musicians at that time.²⁷ It seems that Schenker's concepts of structure and coherence in tonal music were transmitted to Brazil via Salzer's book.

As Maria Lúcia Pascoal, one of the founding professors of the Music Department of the *State University of Campinas* UNICAMP, stated, the Brazilian composer Almeida Prado was enthusiastic about Salzer's book since it included analyses of music by twentieth-century composers such as Béla Bartók, Sergej Prokof'ev, Igor Stravinsky, and Aaron Copland. In the early 1980s, Prado introduced Salzer's book to Pascoal, who started to use it in her theory teaching and her analytical research of Brazilian twentieth-century music.²⁸ Salzer's book has remained a strong presence in Pascoal's eclectic analytical methodology particularly in her use of concepts like "basic harmonic structure" and "voice-leading graphs as expression of prolongation."²⁹ Pascoal combines Salzer's reductive voice-leading graphs with principles from Forte's set theory.³⁰ Applying this mixture of theoretical concepts and analytical approaches, she has produced relevant studies of works from mid and late twentieth-century Brazilian composers such as Villa-Lobos, Claudio Santoro, and Almeida Prado.

2.2. *Free Composition*: Schenker's Theory at Brazilian Universities

The full complexity of Schenker's theories (*Der freie Satz* in Ernst Oster's 1979 English translation) was only introduced to Brazilian academia in the late 1980s, as Brazilian musicians returned from doctoral studies in North America, among them Cristina Gerling (DMA from *Boston University*, 1985), Ilza Nogueira (PhD from the *State University of New York at Buffalo*, 1985), and Jamary Oliveira (*University of Texas at Austin*, 1986). This process took place alongside the establishment and consolidation of graduate music programs at Brazilian Universities and the foundation of the *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* ANPPOM (April 1988), Brazil's first society of musical scholarship.

During her doctoral studies at Boston University (1980–85), Gerling wrote a dissertation (*Performance Analysis for Pianists: A Critical Discussion of Selected Procedures*) that reflects her previous studies with Ernst Oster at the New England Conservatory (1973–76). Since 1987, she has promoted Schenkerian theory at the *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* in the city of Porto Alegre and, since 1990, has occasionally taught as visiting professor at the *Universidade Federal do Paraná* in the city of Curitiba.

26 Salzer 1952/62.

27 Dedicated to the memory of Heinrich Schenker, Salzer's book represents a modified, expanded, and completed version of Schenker's work, as argued by Leopold Mannes in his foreword. Considering that many points of Schenker's theory required clarification and many terms needed concise definitions to be presented at a more elementary level, Salzer's purpose was to mold Schenker's concepts into "a workable, systematic approach for use by [...] anyone interested in the problems of musical continuity, coherence and structure" (ibid., xv).

28 Maria Lúcia Pascoal obtained her doctoral degree from *Universidade Estadual de Campinas* UNICAMP in 1990, advised by Almeida Prado.

29 See Pascoal 2005; Pascoal/Moreira 2005.

30 Moreira 2002a; Moreira 2002b; Pascoal 2005; Pascoal/Moreira 2005.

The activities of the ANPPOM, along with the increased number of academic music journals, promoted the production of scholarly texts. The First Conference of the ANPPOM (Salvador-Bahia, 21–25 November 1988), featured a round-table discussion on “Schenker’s Contribution to Interpretation” between Jonathan Dunsby (then at *Reading University*, UK), Nogueira (*Universidade Federal da Paraíba*), Gerling (*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*), and Oliveira (*Universidade Federal da Bahia*).³¹ This event was the “formal” introduction of Schenker’s theories to Brazilian academia. In the following year, *Em Pauta* (Journal of the Graduate Program of the *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*) published an article by Gerling entitled “A Teoria de Heinrich Schenker: Uma Breve Introdução”³² that explained the basic concepts, terms, and reductive processes of Schenkerian theory. This was the first publication on Schenkerian theory in Brazil and opened the doors for Schenkerian ideas in Brazilian music journals. In the same year, the ANPPOM Journal *Opus* published Gerling’s paper presented at the 1988 conference “A Contribuição de Heinrich Schenker para a Interpretação Musical”³³ that contains an analysis of Chopin’s *Prélude* op. 28/4. At that time, Brazilian musicologist Carlos Kater founded Brazil’s first journal exclusively dedicated to music analysis, *CADERNOS de Estudo: Análise Musical*, the second issue of which (April 1990) included Gerling’s “Considerações Sobre a Análise Schenkeriana.”³⁴ A few months later (August 1990), *ArT: Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* published Nogueira’s article “A Estruturação Tonal da Canção *Mein Herz, das ist ein tiefer Schacht*: Uma Aproximação Através da Teoria Schenkeriana” that includes a thorough Schenkerian graph of Schoenberg’s early song and appends a list of Schenker’s published and unpublished theoretical writings.³⁵ Gerling’s twin articles published in 1995 “Schenker e Seus Discípulos na América”³⁶ focus on North American theoretical literature. At this early stage, Brazilian texts on Schenkerian theory encompassed articles explaining the method and the technical terms of the theory. These early Brazilian theoretical publications reveal an orthodox attitude towards the theory: they focus on European classical music and closely reflect Oster’s teachings. Subsequent articles assimilated Salzer’s and Forte’s more eclectic approaches, and still later articles covered pre-tonal music, twentieth-century repertoire, and popular music.

Around the turn of the century, we may observe the transition from a phase of introduction and absorption of Schenkerian Theory to a phase characterized by broader utilization of the method and critical reflection on its assumptions. Marcos Branda Lacerda’s “Breve Resenha das Contribuições de Schenker e Schoenberg para a Análise Musical” (1997) and

31 Presented papers included Ilza Nogueira, “Schenker, o Editor: As Edições Críticas de Quatro das Últimas Sonatas Para Piano de L. van Beethoven”; Cristina Gerling, “Os Gráficos Schenkerianos como Fator de Direcionamento da Interpretação Musical: Exemplificação Através do *Prélúdio* op. 28 n.º 4 de F. Chopin”; Jarmy Oliveira, “Interpretação e Música Contemporânea Brasileira: Heitor Villa-Lobos, *O Gatinho de Papelão* (A *Prole do Bebê* n.º 2)”; Jonathan Dunsby, “Vantagens e Desvantagens do Método Analítico Schenkeriano”.

32 Gerling 1989a.

33 Gerling 1989b.

34 Gerling 1990.

35 Nogueira 1990.

36 Gerling 1995a; Gerling 1995b.

Joel Luis Barbosa's "Estudo para Clarineta de Gaetano Donizetti" (1998) show the same limitations found in the earlier essays of Gerling and Nogueira (that is, they predominantly focus on presenting Schenker's concepts and terminology).³⁷ In contrast, Barbosa's article from the following year "Gershwin and the Expansion of the Tonal System's Relationships Through the Blue Note"³⁸ not only applies Schenker's theory to a repertoire beyond the common-practice period but assumes that the definitions of underlying concepts are understood by his readers. We may also observe that, at the beginning of the twenty-first century, doctoral dissertations and master's theses started to focus on Schenkerian theory.³⁹

2.3. The Development of a Brazilian Literature on Schenkerian Theory

In the twenty-first century, notable scholars, such as Carole Gubernikoff, Carlos Almada, Norton Dudeque, Guilherme Sauerbronn de Barros, and Orlando César Fraga, have expanded the research community dedicated to developing Schenker's theory in Brazil.

Carole Gubernikoff is an active professor of music theory and analysis at the *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* UNIRIO. Her work as a graduate student supervisor has resulted in Schenkerian-based research into the analysis of Brazilian popular music,⁴⁰ expanding Schenkerian theory into the post-tonal repertoire and including critiques of the organicist metaphor in music.⁴¹ Carlos de Lemos Almada teaches harmony and music analysis at the *Universidade Federal do Rio de Janeiro* UFRJ. Despite his strong emphasis on Arnold Schoenberg's theories, he has occasionally produced Schenkerian analyses of Brazilian popular music as part of his prolific theoretical output.⁴² Norton Eloy Dudeque (PhD in music theory from the *University of Reading*) is professor of music theory at the *Universidade Federal do Paraná*. He sometimes supervises studies in Schenkerian theory,⁴³ though mostly focuses on Schoenberg's theories.

Pianist Guilherme Sauerbronn de Barros first came into contact with Schenkerian theory through Carole Gubernikoff during his PhD at the *Federal University of the State of Rio de Janeiro* UNIRIO (2000–05). His doctoral dissertation studies the music of Ernst Mahle⁴⁴ and required extensive readings on German authors of the eighteenth and nineteenth centuries. He recognized the potential affinities of Schenkerian theory and German philosophy of the period, and so decided to carry out research on Schenkerian analysis and entered Cristina Gerling's research group *GPPI – Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas* (Research Group on Interpretative Practices). This group explored the philosophical aspects of Schenkerian theory such as the impact of German Romanticist

37 See Lacerda 1997; Barbosa 1998.

38 Barbosa 1999. Barbosa's article analyzes Gershwin's songs *The Man I Love*, *Looking for a Boy*, *A Foggy Day*, and *Somebody Loves Me*.

39 Franco 2002; Moreira 2002b (advisor: Maria Lúcia Pascoal).

40 Carneiro 2015.

41 Fortes 2017a; Fortes 2017b.

42 Almada 2010c; Almada 2011c.

43 Silva 2012; Vasconcelos 2012; Wildt/Dudeque 2017.

44 Barros 2005. Ernst Mahle (b. 1929), a Brazilian citizen since 1962, studied composition with Johann Nepomuk David in Germany and Hans-Joachim Koellreuter in Brazil.

art criticism on Schenker.⁴⁵ As a piano teacher at the *Universidade do Estado de Santa Catarina* UDESC, Barros uses Schenkerian analysis extensively as an educational and interpretative tool at undergraduate and graduate levels.⁴⁶ His music analysis teaching is reflected in graduate student papers⁴⁷ and master's theses at the university.⁴⁸

Orlando César Fraga (DMA, *Eastman School of Music*, 2001) holds a teaching position at the *Escola de Música e Belas Artes do Paraná*, where he teaches guitar and music analysis. He is the author of the first Brazilian book on Schenkerian theory *Progressão Linear – Uma breve introdução à Teoria de Schenker*.⁴⁹ Fraga's book closely follows the principles and contents of two highly regarded textbooks, *Introduction to Schenkerian Analysis* by Allen Forte and Steven Gilbert⁵⁰ and *Analysis of Tonal Music* by Allen Cadwallader and David Gagné.⁵¹ Fraga presents the main tenets of Schenkerian theory in a very coherent and concise manner and includes excerpts from the guitar repertoire.

From the original pool of teachers that introduced Schenker's theories to Brazilian institutions, Gerling remains the only one who continues to apply the theory as an analytical and interpretative tool. In her article "F. Chopin's Barcarolle op. 60: Learning Strategies" she suggests Schenkerian analysis as an approach to "deliberate memorization" in performance practice.⁵² She states that "Schenkerian analysis leverages the organization of long-term musical discourse in its linear path," facilitating memorization strategies "based on a hierarchical scheme of organized recovery anchored on consciously implemented cues."⁵³ This method, which involves the development of a mental map for "structurally opaque" pieces, was also presented at the 2013 International Symposium on Performance Science in Vienna and published in the symposium's proceedings.⁵⁴

Besides the historiographic project that stimulated the present article, the *Brazilian Society for Music Theory and Analysis* (TeMA) is carrying out a research project that aims to produce a *Reverse Multilingual Dictionary of Theoretical Terms*, including an extended glossary of Schenkerian terminology in the Portuguese language.⁵⁵

Following North American eclectic tendencies, Brazilian adaptations of Schenkerian theory have gained wide acceptance as a tool for the analysis of a variety of genres and traditions including Brazilian concert and popular music. Advancing towards international recognition, the growing Schenkerian literature in Brazil seeks to solidify analytical approaches while continuing to critically appraise Schenker's writings and the arguments found in the texts and pedagogical works of his followers.

45 Barros/Gerling 2007a; Barros/Gerling 2007b; Barros/Gerling 2007c; Gerling/Barros 2009; Gerling/Barros 2017.

46 Barros 2018.

47 Silva/Barros 2009.

48 Thompson 2010.

49 Fraga 2011.

50 Forte/Gilbert 1982.

51 Cadwallader/Gagné 1998.

52 Gerling 2014.

53 Ibid., 62.

54 Chaffin/Gerling/Demos/Melms 2013.

55 See Gerling/Barros 2017.

3. SCHOENBERG'S THEORIES

The composer Alberto Nepomuceno (1864–1920) initiated the dissemination of Schoenberg's theories in Brazil (see the beginning of this article). Nepomuceno was partly educated in Germany during the 1890s, where he studied composition with Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). In 1902, he was appointed director of the *Instituto Nacional de Música* INM (National Institute of Music) in Rio de Janeiro, currently the *School of Music* of the *Federal University of Rio de Janeiro*. As Norton Dudeque and Rodolfo Coelho de Souza point out,⁵⁶ Nepomuceno's German period profoundly impacted his music, including his conception of form, thematic treatment, and harmony. This impact was also reflected in his career as director of the INM: in the 1910s, Nepomuceno intended to adopt Schoenberg's *Harmonielehre* as a textbook to be used in theory classes. Therefore, he started a Portuguese translation of Schoenberg's book, which unfortunately was not completed. (Several decades later, Marden Maluf produced a new translation of the text which was published in 2001.⁵⁷)

Subsequently, Schoenberg's music and theories remained largely forgotten (or unknown) in Brazil until the 1940s, when Hans-Joachim Koellreutter and some of his students established the *Musica Viva* movement in Rio de Janeiro and São Paulo.⁵⁸ These students later became important composers, notably Cláudio Santoro (1919–1989), César Guerra-Peixe (1914–1993), Edino Krieger (b. 1928), Geni Marcondes (1916–2011), and Eunice Katunda (1915–1990). Koellreutter introduced the principles for Schoenberg's dodecaphonic method to his students who soon started to compose their own twelve-tone pieces. Apart from Koellreutter's introduction of basic dodecaphonic postulates, however, Schoenberg's influence on *Musica Viva* was limited. Schoenberg's far-reaching theoretical principles (such as the two dualities monotonicity/tonal regions and *Grundgestalt*/developing variation) – as well as his copious writings on harmony, counterpoint, form, composition, and orchestration – were largely ignored by *Musica Viva*'s members. Some Brazilian nationalist composers developed strong opposition to the new movement's aesthetic, which prematurely ended the group's activities only a few years after its foundation. However, Koellreutter continued to teach dodecaphonic composition (alongside other musical disciplines) and became an influential figure in the Brazilian musical scene (see part one of this article).⁵⁹

With the creation of the first Brazilian graduate programs in music during the 1980s, Schoenberg's theories eventually became the object of profound systematic studies. Norton Dudeque is perhaps the pioneer among Brazilian Schoenberg scholars. His master's

56 Dudeque 2005b; Coelho de Souza 2006.

57 Schoenberg 1911/2001.

58 According to Carlos Kater (2001), the *Musica Viva* movement was established in 1938 and went through three phases until its decline during the early 1950s. These phases, or "moments" in Kater's words, are marked by two manifestos dated 1 May 1944 and 1 November 1946. The final paragraph of the second document, entitled *Declaration of Principles*, describes the movement as an avant-garde group: "*Musica Viva* accompanies the present in its path of discoveries and conquests, struggling for new ideas for a new world, believing in the creative force of the human spirit and in the art of the future" (ibid.). This manifesto is signed by Cláudio Santoro, Egidio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, César Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Hans-Joachim Koellreutter, and Santino Parpinelli.

59 For more information about Koellreutter's life and work, see Kater 2001 and Béhage 2003.

thesis⁶⁰ examines the vast theoretical corpus of Schoenberg's writings on harmony, especially investigating the concepts of monotonicity, tonal regions, suspended/floating tonality, and vagrant chords, and presents a reference guide for subsequent studies. In 2005, Dudeque published an important book that originated from his doctorate research in England under the supervision of Jonathan Dunsby.⁶¹ In this book, Dudeque extends the scope of his previous study to encompass all major aspects of Schoenberg's theories and analytical methodologies.⁶² The concepts most thoroughly treated in Dudeque's book are the principles of *Grundgestalt* and developing variation. Both certainly represent the essence of Schoenberg's contribution to the theory of musical composition and emerge from a conception of organic musical creation. Dudeque also published articles based on these principles in which the thematic structure of pieces by Mozart, Nepomuceno, and Schoenberg are analyzed according to Schoenbergian principles.⁶³

It is also noteworthy that Schoenbergian theories have been employed as reference points in studies focusing on Brazilian music such as analysis of serial procedures in a song collection⁶⁴ and the last string quartets of Claudio Santoro⁶⁵ as well as in studies on issues of popular music.⁶⁶ In general, Schoenberg's music and theory have provoked considerable interest among Brazilian scholars, which may be demonstrated by a survey of dissertations and thesis in the sub-areas of composition and theory.⁶⁷

In 2007, Carlos Almada finished his master's thesis that comprises a detailed formal analysis of Schoenberg's First Chamber Symphony op. 9 and applies a theoretical framework built exclusively on Schoenbergian concepts. Almada continued with this approach in his PhD thesis,⁶⁸ in which he examines the tonal-harmonic structure of the Chamber Symphony in great detail. From this thesis, a number of new concepts and analytical tools emerged (such as "zones of tonal instability," "harmonic clouds," "cadential curtains," "formal-harmonic layered analysis," and "special developing variation charts")⁶⁹ that were applied and improved in later studies. In part, these new formulations are intimately related to the concepts of *Grundgestalt* and developing variation. Almada instigated a research project in 2011 which aims at developing a model for systematic analysis of organically-constructed music, named *Model of Derivative Analysis* (MDA). The current version of MDA traces Schoenberg's principles to their original premises and covers such eclectic fields of study as mathematics, computation, theory of formal systems, and evolutionary biology. Several theoretical⁷⁰ and analytical publications have emerged from the

60 Dudeque 1997.

61 Dudeque 2005a.

62 See also part three of John Covach's article in the present issue (<https://doi.org/10.31751/991>).

63 Dudeque 2003; Dudeque 2005b; Dudeque 2007.

64 Almada 2008a.

65 Coelho de Souza 2011.

66 Araújo/Borém (2013a, 2013b) adapted concepts from Schoenberg's theory of harmony and form (developing variation) in the recreation of Hermeto Pascoal's lead sheets ("Calendário do Som").

67 Biato 1995; Vidal Junior 1999; Hartmann Sobrinho 2001; Zaghi 2005; Oliveira 2010; Freitas 2012; Leong 2013; Vasconcelos 2013; Maia 2013.

68 Almada 2010a; Almada 2016a.

69 See, for example, Almada 2009a, Almada 2009b.

70 Mayr/Almada 2016; Mayr/Almada 2017; Mayr/Almada forthcoming.

project, such as analyses of works by Beethoven,⁷¹ Schoenberg,⁷² Alban Berg,⁷³ the Brazilian Romantic composer Leopoldo Miguéz,⁷⁴ and two popular music composers, Antônio Carlos Jobim and George Harrison.⁷⁵ In 2012, MDA's concepts and structure became the basis of a new theoretical approach dedicated to algorithmic composition, motivating the creation of the so-called "Gr-System"⁷⁶ and related computational tools.⁷⁷

Schoenberg's theoretical legacy in Brazil has stimulated the production of a considerable corpus of studies and streams of research (resulting in countless ramifications), which confirms not only the remarkable germinative power of his thought, but also an extraordinary (and fast) evolution of Brazilian academia in the areas of theory and analysis.

4. FINAL CONSIDERATIONS

The theories of Hugo Riemann, Heinrich Schenker, and Arnold Schoenberg found fertile ground in the Brazilian academic world of the twentieth century. However, each of these theories had a distinctive developmental process in the country that involved different places, scholars, and institutions. This is reflected in the three-part organization of this article.

Riemannian functional theory and Schoenbergian dodecaphonic compositional theory were both introduced to Brazil by a German immigrant at the height of nationalist aesthetics fostered by the "Estado Novo" political regime of the 1940s. The prevailing cultural context – as well as their differences (i.e., tonal versus atonal) – caused each one to undergo a very distinct process of assimilation and development. Riemannian theory was gradually absorbed through Koellreutter's pedagogical activities in Rio de Janeiro and São Paulo and quickly disseminated during Koellreutter's annual Teresópolis *International Summer Courses* (1950–60) and the *International Music Seminars* (1954–59) in Salvador. On the contrary, by the time Koellreutter had begun to introduce Schoenberg's dodecaphonic theory to Brazilian musicians in the 1940s and 50s, it had become an anachronism. Composition with twelve tones was mostly constrained to the *Music Viva* circle and lost its influence when, during the early 1950s, composers eagerly opted for a nationalist modernist idiom.

Koellreutter did not directly explore Schoenberg's mature serial practice. During the 1940s, he taught the basic premises of the dodecaphonic grammar to his students while it took about thirty years more until the structural complexity of postwar serial syntax, as reflected in the seminal works of Milton Babbitt, George Perle, and Allen Forte, became

71 Almada 2008b.

72 Almada 2011a; Almada 2016c.

73 Almada 2010b; Almada 2011b; Almada 2013b.

74 Mayr 2015a; Mayr 2015b; Mayr/Almada 2014.

75 Almada 2013c.

76 Almada created the "Gr System" (Gr for *Grundgestalt*) in 2013. It aims to explain the use of variations in composition. Considering the existence of isomorphic relations between structural elements (pitch, interval, and duration) and integers, the system allows for musical parameters to be isolated and manipulated by means of arithmetic operations.

77 Almada 2012, 2013a, 2015a, 2015b, 2016b, 2016d, 2017a, 2017b.

part of the analytical discourse in Brazil. Only in the late 1980s, when Brazilian musicians returned from graduate studies in the United States, were notions such as “aggregate,” “hexachordal combinatoriality,” “invariants,” and “partitions” introduced to the Brazilian music community. This process took place at the same time as the arrival and dissemination of Schenkerian theory in Brazil.

Due to his heterogeneous career, Koellreutter’s teaching activities in Brazil were interspersed with other professional duties in Germany (1962–64), India (1965–69), and Japan (1970–74). During that period, the South American reception of European and North American avant-garde music led to waves of experimental research, new instrumental techniques, and sound-mass composition in Brazilian contemporary music. These circumstances explain Koellreutter’s belated educational publications systematizing the pedagogy of functional harmony, published toward the end of the 1970s.⁷⁸

From the 1980s on, the implementation of graduate music courses induced a surge in academic activity in Brazil. New laboratory equipment was acquired; music journals were founded; research grants became available; and many congresses, conferences, and symposia were organized under the sponsorship of Brazilian governmental institutions such as the *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* CNPq (National Council for Scientific and Technological Development). Research subsidies, opportunities to publish, and new teaching at higher levels have all contributed to the stimulation of theoretical thought. This has led to the dissemination of analytical ideas using newly arrived music theories, namely Schenkerian theory and set theory (including its implications on Schoenbergian twelve-tone syntax). Therefore, it is fair to conclude that the development of Brazilian literature on music theory and analysis did not truly begin before the last two decades of the twentieth century.

In the last forty years, a relatively short period, three distinct phases may be distinguished. Up to the year 2000, most publications were essentially informative:⁷⁹ for nearly two decades, analytical studies published in Brazil characteristically presented technical terms, concepts, and methods, and academic theses demonstrated proficiency with these theoretical tools. The second phase extends until 2012 and reveals a degree of maturity as documented by the transition toward more critical approaches. This trend includes a significant development towards the compositional “systemic modelling” of theoretical subjects such as musical contour, partitions, and developing variation.⁸⁰ During the ongoing third phase, the growth of interdisciplinary research groups has brought about original compositional and analytical theories that advance from theoretical presuppositions toward the analysis of aesthetic effects. The following groups should be mentioned in this regard: *NICS* (*Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora*; State University of Campinas), *Mus3* (*Mus3 – Musicologia, Sonologia e Computação*; Federal University of Paraíba), *Composição e Cultura* (Federal University of Bahia), and *MusMat* (Federal University of Rio de Janeiro).⁸¹

78 See Koellreutter 1978; Oliveira/Oliveira 1978; Brisolla 1979.

79 Of course, this generalized observation admits creative exceptions.

80 See Oliveira 2015.

81 See <https://www.nics.unicamp.br/>; <https://www.nics.unicamp.br/mus3/>; <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1073777136298429>; <https://musmat.org> (28 Sep 2018).

Since a detailed account of the historical development of analytical and compositional theories in Brazil would have far exceeded the scope of this account, the brief overview presented here attempted to place the three investigated theories in the context of a broad evolution of almost eighty years. Considering that this article was written only four years after the foundation of the *Brazilian Society for Music Theory and Analysis* (TeMA) in 2014,⁸² we hope that it might provide a starting point for new research.

References

- Albuquerque, Joel / Paulo de Tarso Salles. 2016. "Rede de projeções por inversão, relações entre Tonnetz de diferentes tricordes." *Musica Theorica* 2/1: 139–167.
- Almada, Carlos de L. 2008a. "O Dodecafonismo Peculiar de Cláudio Santoro: Análise do Ciclo de Canções *A Menina Boba*." *Opus* 14/1: 7–24. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/233> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2008b. "O Conceito de Variação em Desenvolvimento no Primeiro Movimento da Sonata para Piano op. 2/1, de Beethoven." *Música Hodie* 8/2: 83–94. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/6015/12357> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2009a. "A Funcionalidade Tonal Expandida Através de Nuvens Harmônicas." *Ictus* 10/1: 56–68.
- Almada, Carlos de L. 2009b. "Texturas Harmônicas Presentes na *Primeira Sinfonia de Câmara Op. 9*, de Arnold Schoenberg." *Cadernos do Colóquio* 10/1: 50–65. <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/470> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2010a. "Nas Fronteiras da Tonalidade: Tradição e Inovação na Harmonia da *Primeira Sinfonia de Câmara Op. 9*, de Arnold Schoenberg." Doctoral dissertation, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Almada, Carlos de L. 2010b. "Variação em desenvolvimento na construção do tema principal da Sonata para Piano Op. 1, de Alban Berg." *Opus* 16/1: 99–112. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/227> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2010c. "*Chovendo na Roseira* de Tom Jobim: Uma Abordagem Schenkeriana." *Per Musi* 22: 99–106. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200009 (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2011a. "A Variação Progressiva Aplicada na Geração de Ideias Temáticas." In *Teoria, Crítica e Música na Atualidade: Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, edited by Maria Alice Volpe. Rio de Janeiro: UFRJ, 79–90.
- Almada, Carlos de L. 2011b. "Derivação Temática a Partir da *Grundgestalt* da Sonata para Piano op. 1, de Alban Berg." *Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP. CD-ROM.

82 See <http://tema.mus.br> (28 Sep 2018).

- Almada, Carlos de L. 2011c. "A *Ursatz* Jobiniana: Considerações sobre Aplicações da Análise Schenkeriana em Estudos de Música Popular." In *3er Congreso Latinoamericano de Formación Académica en la Música Popular – Apertura e Integración en la Música Popular*, edited by Hernán Conen. Córdoba: Universidad Nacional de Villa Maria, 1–10.
- Almada, Carlos de L. 2012. "Aplicações Composicionais de um Modelo Analítico para Variação Progressiva e *Grundgestalt*." *Opus* 18/1: 127–152. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/179> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2013a. "GENEMUS: Ferramenta Computacional para Composição com *Grundgestalt* e Variação Progressiva." In *XXIII Congresso Anual da ANPPOM – Caderno de Resumo e Anais*, edited by Adriana Lopes Moreira. Natal: ANPPOM. <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2006/301> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2013b. "Simbologia e Hereditariedade na Formação de uma *Grundgestalt*: a primeira das *Quatro Canções* Op. 2 de Berg." *Per Musi* 27: 75–88. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100008&script=sci_abstract&tlng=pt (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2013c. "Considerações Sobre a Análise de *Grundgestalt* Aplicada à Música Popular." *Per Musi* 29: 117–124. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992014000100013&script=sci_abstract&tlng=pt (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2015a. "Genetic Algorithms Based on the Principles of *Grundgestalt* and Developing Variation." In *Proceedings of the 3rd Biennial Conference on Mathematics and Computation in Music*, edited by Anja Volk and David Meredith. London: Queen Mary University.
- Almada, Carlos de L. 2015b. "Evolution in Musical Contexts: The Software DARWIN." In *XXV Congresso da ANPPOM – Caderno de Resumo e Anais*. Vitória: ANPPOM. <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3396> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2016a. *Nas Fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na Primeira Sinfonia de Câmara, op. 9, de Arnold Schoenberg*. Curitiba: Prisma Editora.
- Almada, Carlos de L. 2016b. "Improvements of a Computational Tool intended to Systematical Production of Abstract Melodic Variations." In *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, edited by Marcos Holler. Belo Horizonte: ANPPOM. <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/3965> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2016c. "Derivative Analysis and Serial Music: The Theme of Schoenberg's *Orchestral Variations* Op. 31." *Per Musi* 33: 1–24. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000300002 (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2016d. "Artificial Selection Strategies Implementation in a Model for Musical Variation." *Musica Theorica* 1/1: 1–15. <https://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/5/11> (17 Oct 2018)
- Almada, Carlos de L. 2017a. "Gödel-Vector and Gödel-Address as Tools for Genealogical Determination of Genetically-Produced Musical Variants." In *The Musical-*

- Mathematical Mind: Patterns and Transformations*, edited by Gabriel Pareyon. New York: Springer, 9–16.
- Almada, Carlos de L. 2017b. “Evolutionary Variation Applied to the Composition of CTG, for Woodwind Trio.” *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics* 1/1: 1–14.
- Araújo, Fabiano / Fausto Borém. 2013a. “A Harmonia Tonal de Schoenberg: Uma Proposta para a Análise e Composição de *Lead Sheets*.” *Per Musi* 28: 35–69.
- Araújo, Fabiano / Fausto Borém. 2013b. “Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: Análise e Realização de Duas *Lead Sheets* do Calendário do som.” *Per Musi* 28: 70–95. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000200006&script=sci_abstract&tlng=pt (17 Oct 2018)
- Barbosa, Joel L. 1998. “Estudo para Clarineta de Gaetano Donizetti.” <http://www.manuka.com.br/artigos/barbosa/barbosa1.htm> (17 Oct 2018)
- Barbosa, Joel L. 1999. “Gershwin and the Expansion of the Tonal System’s Relationships Through the Blue Note.” *Ictus* 1/1: 109–123.
- Barros, Guilherme A. Sauerbronn de. 2005. “Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia.” Doctoral dissertation, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Barros, Guilherme Sauerbronn. 2018. “A *Humoreske* Op. 20 de Schumann e a *Umlinie* de Schenker.” *Revista Música* 18/1: 9–24. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/147206> (17 Oct 2018)
- Barros, Guilherme A. Sauerbronn de / Cristina C. Gerling. 2007a. “O Intérprete Schenkeriano e o Conceito de Organicidade.” *Anais do IV Simpósio de Pesquisa em Música*, edited by Norton Dudeque. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 202–208.
- Barros, Guilherme A. Sauerbronn de / Cristina C. Gerling. 2007b. “O Conceito Schenkeriano de Organicidade e a Sonata K. 533 de Mozart.” *DAPesquisa* 1: 1–9.
- Barros, Guilherme A. Sauerbronn de / Cristina C. Gerling. 2007c. “Análise Schenkeriana e Performance.” *Opus* 13/2: 1–20. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/307> (18 Oct 2018)
- Béhague, Gerard. 2003. *Koellreutter, Hans-Joachim*. In *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47243> (18 Oct 2018)
- Biato, Eduardo Bertolossi. 1995. “Arnold Schoenberg: *Variations on a Recitative* Op. 40: Análise Formal e Realização Tímbrica no Órgão da Escola de Música da UFRJ.” Master’s thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Brisolla, Cyro. 1979. *Princípios de Harmonia Funcional*. São Paulo: Novas Metas.
- Brisolla, Cyro. 2006. *Princípios de Harmonia Funcional*. Revisado e ampliado por Mario Ficarelli. São Paulo: Annablume.
- Cadwallader, Allen Clayton / David Gagné. 1998. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Carneiro, Josimar M. G. 2015. “O Design Musical em Canções de Antônio Carlos Jobim.” Doctoral dissertation, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- Chaffin, Roger / Cristina C. Gerling / Alexander P. Demos / Andrea Melms. 2013. "Theory and Practice: A Case Study of How Schenkerian Analysis Shaped the Learning of Chopin's *Barcarolle*." In *Proceedings of ISPS 2013*, edited by Aaron Williamon and Werner Goebel. Brussels: AEC, 21–26. http://performancescience.org/wp-content/uploads/2018/08/isps2013_proceedings.pdf (18 Oct 2018)
- Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. "Aspectos de Modernidade na Música de Nepomuceno Relacionados ao Projeto de Tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg." *Em Pauta* 17/29: 63–81. <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7472> (18 Oct 2018)
- Coelho de Souza, Rodolfo. 2011. "A Recepção das Teorias do Dodecafonismo nos Últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro." *Revista Brasileira de Música* 24/2: 329–350. <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/viewFile/374/130> (18 Oct 2018)
- Dudeque, Norton. 1997. "Harmonia Tonal e o Conceito de Monotonalidade nos Escritos de Arnold Schoenberg (1874–1951)." Master's thesis, Universidade de São Paulo.
- Dudeque, Norton. 2003. "Variação Progressiva Como um Processo Gradual no Primeiro Movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart." *Per Musi* 8: 41–56.
- Dudeque, Norton. 2005a. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*. Aldershot: Ashgate.
- Dudeque, Norton. 2005b. "Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno." *Ictus* 6: 211–233.
- Dudeque, Norton. 2007. "Schoenberg: Emancipação da Dissonância, Tonalidade Expandida e Variação Progressiva em *Friede auf Erden*, op. 13." *Debates* 9: 7–33. <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3987> (18 Oct 2018)
- Eckl, Marlen. 2015. "'Everywhere Paradise Is Lost': The Brazilian National Myth in the Works of Refugees of Nazism." In *KulturConfusão – On German-Brazilian Interculturalities*, edited by Anke Finger, Gabi Kathöfer and Christopher Larkosh. Berlin: de Gruyter, 219–246.
- Forte, Allen / Steven E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music*. New York: Norton.
- Fortes, Rafael Moreira. 2017a. "O Organicismo no pensamento musical: conceito e crítica." In *Anais do II Congresso da TeMA*, edited by Carlos Almada. Salvador: TeMA, 62–71. https://drive.google.com/file/d/0B25FEDlmmu_ud01pVm1WdGpXYjQ/view (18 Oct 2018)
- Fortes, Rafael Moreira. 2017b. "A Expansão da análise schenkeriana para o repertório pós-tonal." In *XXIII Colóquio do PPGM/UNIRIO*, edited by Caderno de Resumos, Daniel Lemos Cerqueira, Rafael Moreira Fortes and Joana Martins Saraiva. Rio de Janeiro: UNIRIO, 87–88. http://www.unirio.br/ppgm/coloquio/2017_arquivos/caderno-de-resumos-2017-pdf (18 Oct 2018)
- Fraga, Orlando. 2011. *Progressão Linear: Uma Breve Introdução à Teoria de Schenker*. Londrina: Eduel.
- Franco, César Henrique Rocha. 2002. "Um Estudo da Forma-Sonata. Análise de Brahms-Sinfonia n.º 3 (Allegro con brio), Segundo os Modelos de Felix Salzer e Heinrich Schenker." Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas.

- Freitas, Philippe. 2012. "Antinomia da Expressão: Adorno Ante o Sismógrafo de *Erwartung* Op. 17, de Schoenberg." Master's thesis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1985. "Performance Analysis for Pianists: A Critical Discussion of Selected Procedures." DMA dissertation, Boston University.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1989a. "A Teoria de Heinrich Schenker: Uma Breve Introdução." *Em Pauta* 1/1: 22–34.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1989b. "A Contribuição de Heinrich Schenker para a Interpretação Musical." *Opus* 1/1: 24–31. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/3/7> (18 Oct 2018)
- Gerling, Cristina Capparelli. 1990. "Considerações Sobre a Análise Schenkeriana." *Cadernos de Estudo: Análise Musical* 2: 1–8.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1995a. "Schenker e Seus Discípulos na América." *Em Pauta* 6–7/9–10: 53–60.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1995b. "Schenker e Seus Discípulos na América: Os Ortodoxos." *ArT* 23: 81–87.
- Gerling, Cristina Capparelli. 2014. "F. Chopin's Barcarolle op. 60: Learning Strategies" / "Barcarola op. 60 de F. Chopin: Etapas e estratégias de aprendizagem." *Art Research Journal* 1/2, 59–75. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5364> (25 Oct 2018)
- Gerling, Cristina Capparelli / Guilherme A. Sauerbronn de Barros. 2009. "Análise Schenkeriana: Interpretação e Crítica." In *Pesquisa em Música no Brasil 1: Métodos, Domínios, Perspectivas*, edited by Rogério Budaz. Goiânia: ANPPOM, 87–121.
- Gerling, Cristina Capparelli / Guilherme A. Sauerbronn de Barros. 2017. "Considerações Acerca de um Glossário de Termos Schenkerianos." In *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*, edited by Ilza Nogueira. Salvador: UFBA, 185–189.
- Grabner, Hermann. 1920. *Regers Harmonik*, Munich: Halbreiter.
- Grabner, Hermann. 1944/2005. *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* [since the third edition 1955 published as *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*], Berlin: Hesse. (13th edition. Kassel: Bärenreiter 2005.)
- Hartman Sobrinho, Ernesto Frederico. 2001. "Aplicação da Análise Schoenberg-Schenkeriana à Sonata n.º 3 para Piano de Cláudio Santoro." Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kater, Carlos. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora.
- Koellreutter, Hans-Joachim. 1978. *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das Funções Harmônicas*. São Paulo: Ricordi. (Third edition. 1986.)
- Krämer, Thomas. 1997. *Lehrbuch der harmonischen Analyse*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- La Motte, Dieter. 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter.

- Lacerda, Marcos Branda. 1997. "Uma Breve Resenha sobre a Contribuição de Schenker para a Análise Musical." *Revista Eletrônica de Musicologia* 2/1. http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html (18 Oct 2018)
- Leong, Iris Maria da Silva. 2013. "A Literatura Simbolista em Obras de Arnold Schoenberg." Master's thesis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Maia, Igor Leão. 2013. "*Klangfarbenmelodie*: Orquestração do Timbre." Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas.
- Maler, Wilhelm. 1931/75. *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre* [1931]. Eighth edition. Leipzig: Leuckart.
- Mayr, Desirée. 2015a. "Os Processos Criativos de Leopoldo Miguéz no Primeiro Movimento da *Sonata para Violino* op. 14." Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.
- Mayr, Desirée. 2015b. "Considerations on Developing Variation in Brazilian Romantic Music: The First Movement of Leopoldo Miguéz's *Violin Sonata* Op. 14." In *Caderno de Resumos e Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória: ANPPOM. <https://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3398/1129> (18 Oct 2018)
- Mayr, Desirée / Carlos de L. Almada. 2014. "Uma Aplicação da Análise Derivativa na Música Romântica Brasileira: O Primeiro Movimento da *Sonata para Violino e Piano* Op. 14, de Leopoldo Miguéz." *Anais dos Congressos da TeMA – I Congresso – "O Pensamento Musical Criativo: Teoria, Análise e os Desafios Interpretativos da Atualidade,"* edited by Marcos Sampaio. Salvador: TeMA, 19-26. https://drive.google.com/file/d/0B25FEDImmu_uSlNKNjNqeWhLbFU/view (18 Oct 2018)
- Mayr, Desirée / Carlos de L. Almada. 2016. "Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' Op. 78 and Leopoldo Miguéz's Op. 14 Violin Sonatas." *Opus* 22/2: 429–449. <https://www.doi.org/10.20504/opus2016b2216> (18 Oct 2018)
- Mayr, Desirée / Carlos de L. Almada. 2017. "Geometrical and Vector Representation of Metrical Relations." *Anais dos Congressos da TeMA – II Congresso – "Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática,"* edited by Carlos Almada. Salvador: TeMA, 10–19. https://drive.google.com/file/d/0B25FEDImmu_ud01pVm1WdGpXYjQ/view (18 Oct 2018)
- Mayr, Desirée / Carlos de L. Almada. forthcoming. "Correlations Between Developing Variation and Genetic Processes in the Analysis of Brahms' *Violin Sonata* Op. 78." In *Ninth European Music Analysis Conference. Proceedings*. Strasbourg.
- Moreira, Adriana L. C. 2002a. "O Inter-relacionamento entre Performance e Análise Musical nos 16 *Poesilúdios para Piano* de Almeida Prado." *Música Hodie* 2/1–2: 19–29. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/19620/11326> (18 Oct 2018)
- Moreira, Adriana L. C. 2002b. "A Poética nos 16 *Poesilúdios para Piano* de Almeida Prado: Análise Musical." Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas UNICAMP.
- Nogueira, Ilza. 1990. "A Estruturação Tonal da Canção *Mein Herz, das ist ein tiefer Schacht*: Uma Aproximação Através da Teoria Schenkeriana." *ArT* 17: 39–62.
- Oliveira, José Zula de / Marilena de Oliveira. 1978. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Cultura Musical.

- Oliveira, Reinaldo Marques de. 2010. "A Conclusão Cromática em Obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro." Doctoral dissertation, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Oliveira, Liduíno José Pitombeira de. 2015. "A Produção de Teoria Composicional no Brasil". In *O Pensamento Musical Criativo*, Série Congressos da TeMA 1, 61–89.
- Pascoal, Maria Lúcia. 2005. "Villa-Lobos *A Prole do Bebê* n. 1 e 2: Estratégias da Textura como Recurso Composicional." *Per Musi* 11: 95–105.
- Pascoal, Maria Lúcia / Adriana L. C. Moreira. 2005. "Por uma Integração entre Percepção e a Análise Musical: *Poesilúdio* n. 16 de Almeida Prado." In *Anais do 1.º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, edited by Norton Dudeque. Curitiba: De Artes/UFPR, 127–133.
- Pascoal, Maria Lúcia / Alexandre Pascoal. 2000. *Estrutura Tonal: Harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista.
- Reger, Max. 1903. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: Kahnt.
- Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo. 1893. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London: Augener.
- Riemann, Hugo. 1906. *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*. Leipzig: Hesse.
- Salles, Paulo de Tarso. 2016. "Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: o Discurso da Besta." Habilitation thesis. Universidade de São Paulo.
- Salzer, Felix. 1952/62. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.
- Schoenberg, Arnold. 1911/2001. *Harmonia* [1911]. Translated by Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
- Silva, Rafael Palmeira da. 2012. "Estruturas Fundamentais no Blues: Adaptação de Conceitos Schenkerianos Considerando a Inflexão Melódica Afro-Americana e seu Desenvolvimento no Jazz." Master's thesis, Universidade Federal do Paraná.
- Silva, Rodrigo Moreira / Guilherme A. Sauerbronn de Barros. 2009. "Dualidade Tonal no Prelúdio n.º 5 para Violão de Villa-Lobos." *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba: ANPPOM, 789–792. http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/VIII_TeorieAnalise.pdf (18 Oct 2018)
- Taddei, Rita de Cássia. 2015. "Alberto Nepomuceno, Artémis: Um Estudo de Análise Neorriemanniana." Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo.
- Thompson, Claudio Laeber. 2010. "Alceu Camargo: Violinista Profissional, Compositor Dileitante: Análise de sua Obra Completa para Piano." Master's thesis, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Vasconcelos, Lúcia de Fátima Ramos. 2013. "'Transcrição': O Processo de Tradução da Obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos: Uma Análise a Partir da Ótica Melopoética." Doctoral dissertation, Universidade Estadual de Campinas.
- Vasconcelos, Renato Luciano de. 2012. "A Análise Schenkeriana e a Ornamentação: Um Estudo Crítico." Master's thesis, Universidade Federal do Paraná.

- Vidal Junior, Itamar. 1999. "A 'Atonalidade' de Arnold Schoenberg: As Composições e os Escritos Sobre Música, 1908–1912." Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas.
- Wildt, Francisco Koetz / Norton Eloy Dudeque. 2017. "Coesão Tonal e Progressão Linear nas Canções em Português de Alberto Nepomuceno: *Ora Dize-me a Verdade* op. 12 n. 1." In *Anais dos Congressos da TeMA – II Congresso*, edited by Carlos Almada. Salvador: TeMA, 72–82. https://drive.google.com/file/d/0B25FEDImmu_ud01pVm1WdGpXYjQ/view (18 Oct 2018)
- Zaghi, Rogério. 2005. "Perspectivas Analíticas e Interpretativas na Obra para Piano de Arnold Schoenberg." Master's thesis, Universidade de Campinas.

Almada, Carlos de Lemos / Barros, Guilherme Sauerbronn de / Coelho de Souza, Rodolfo / Gerling, Cristina Capparelli / Nogueira, Ilza (2018): The Reception and Dissemination of European Music Theories in Brazil. *Riemann, Schenker, and Schoenberg*. ZGMTH 15/2, 129–154.
<https://doi.org/10.31751/981>

© 2018 Carlos de Lemos Almada (carlosalmada@musica.ufrj.br), Guilherme Sauerbronn de Barros (guisauer@gmail.com), Rodolfo Coelho de Souza (rcoelho@usp.br), Cristina Capparelli Gerling (ccgerling@gmail.com), Ilza Nogueira (nogueira.ilza@gmail.com)

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: 18/04/2018

angenommen / accepted: 11/08/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

The Americanization of Arnold Schoenberg?

Theory, Analysis, and Reception¹

John Covach

This article surveys the reception of Arnold Schoenberg's theoretical ideas in English-language music theory, with a primary (though not exclusive) focus on their reception in the United States. William Rothstein has chronicled how Heinrich Schenker's ideas were modified to conform to the American music-theoretical discourse ("Americanization"). The question then arises: Were Schoenberg's theoretical ideas also similarly modified? After a preliminary overview of the availability of Schoenberg's theoretical writing in English translation, four topics in Schoenberg's thought are traced, with a focus on the post-war era: 1) harmony; 2) form; 3) thematic and motivic transformation; and 4) aesthetics. The American reception of Schoenberg's theoretical ideas has tended to focus on the music-technical dimension of his theoretical texts and has, to a significant extent, ignored the more philosophical and aesthetic aspects of his thought. It has tended to place emphasis on how music is structured and how that structure is unified; there has been less concern with why such unity is important in a broader sense.

Dieser Aufsatz gibt einen Überblick über die Rezeption von Arnold Schönbergs theoretischem Denken in der englischsprachigen Musiktheorie, wobei der Fokus, wenn auch nicht ausschließlich, auf der Rezeption in den Vereinigten Staaten liegt. William Rothstein hat dargestellt, wie Heinrich Schenkers Theorie im Zuge einer Anpassung an den amerikanischen musiktheoretischen Diskurs modifiziert wurde ("Americanization"). Dies legt die Frage nahe, ob auch Schönbergs theoretisches Denken in ähnlicher Weise modifiziert worden ist. Nach einer einführenden Übersicht über die Verfügbarkeit von Schönbergs Schriften in englischen Übersetzungen werden vier Themenbereiche von Schönbergs Denken in der anglophonen Musiktheorie verfolgt, wobei der Schwerpunkt auf der Nachkriegszeit liegt: 1) Harmonik; 2) Form; 3) thematische und motivische Transformation; 4) Ästhetik. Die amerikanische Rezeption von Schönbergs Theorien tendierte dazu, die technischen Aspekte in seinen Schriften herauszustellen, und vernachlässigte dabei in einem signifikanten Ausmaß die stärker philosophischen und ästhetischen Aspekte seines Denkens. Die Schönberg-Rezeption in den USA hat also ein starkes Gewicht auf Fragen musikalischer Struktur und struktureller Einheit gelegt; weniger wurde hingegen danach gefragt, warum eine solche Einheit in einem umfassenderen Sinn erstrebenswert ist.

Schlagworte/Keywords: Arnold Schoenberg; developing variation; entwickelnde Variation; Grundgestalt; Harmonielehre; motivic analysis; motivische Analyse; musical form; musical idea; musikalischer Gedanke; reception; Rezeption; thematic analysis; thematische Analyse; theory of harmony; USA; Vereinigte Staaten

In his 1986 article entitled "The Americanization of Heinrich Schenker," William Rothstein explores the development of Schenkerian theory and analysis in North America in the decades following the Second World War. Reflecting on how Schenker's ideas had been absorbed, disseminated, and, to a certain extent, adapted by the English-speaking academic community in the United States, Rothstein remarks:

1 I would like to thank Severine Neff and Jonathan Dunsby for reading an earlier version of this article and offering useful comments. I would also like to thank the editors of the journal and the anonymous readers for their valuable feedback and suggestions.

I do not really imagine that there exists a secret room – somewhere at Mannes, for example, that being the Mecca of our movement – in which fanatical Schenkerians plot new conquests. Nor do I believe that there is a map in that room with pins stuck in it, each pin representing a music department or conservatory at which Schenkerianism is propagated. But it is at least not too difficult to imagine what such a map would look like; and, wherever it might be, it is certain that the number of pins in it is steadily increasing. Clearly, the Schenkerian empire is still in its expanding phase.²

The tone of Rothstein's evaluation is playful and tongue-in-cheek, but his characterization nevertheless captures a sense that at least some academics at the time were alarmed – and perhaps also threatened – by the spread of Schenkerian theory in music departments across the country.³ This conquering of intradisciplinary territory, however, did not occur without incurring significant casualties: even as Schenker's ideas were gaining acceptance among theorists, certain adjustments had to be made in the way American academics discussed and applied Schenker's ideas. Rothstein writes that "Schenker's voice is that of the prophet, pronouncing sacred mysteries from on high,"⁴ while the "American academic dialect" is "sober and dispassionate" and requires that "no tenet should be too fiercely held."⁵ Rothstein notes that such cultural adjustments, though they facilitate the American reception of Schenker's ideas, lead to subtle, but fundamental, changes in Schenkerian theory and the claims it may make.⁶ Extending and expanding Rothstein's observations, Robert Snarrenberg argues that even more was lost in the transatlantic journey of Schenker's thought. For Snarrenberg, the Americanization of Schenkerian thought abandons one of Schenker's central aesthetic ideals: the notion of organicism.⁷ Schenker's ideas are Americanized when they are adjusted to more closely conform to the values, practices, and priorities of American music theory discourse. Schenker's thought is thus not only Americanized, it seems, but also transformed.

2 Rothstein 1986, 5.

3 Eugene Narmour in 1977 offered an early extended critique of American Schenkerism, arguing that "despite its importance in our current wholesale revision of tonal theory, Schenkerism is fatally defective in several crucial ways" (1977, 2). In 1985, Joseph Kerman provided a broad overview of the development of American music theory, though his interpretation has proven to be somewhat controversial (1985, 60–112; see also Kerman 1980). The use of the term "Americanization" in what follows is admittedly imprecise. "American" or "North American" music theory here is meant to identify English-language scholarship that focuses on texts primarily from the United States. Writings originating in Canada and Britain also figure into this study, since work from these other Anglophone countries is often easily accessible to American scholars. It is clear, however, that an account of the Schoenberg theoretical legacy that focused on British music theory might differ in many ways from the one presented here.

4 Rothstein 1986, 10.

5 Ibid., 9.

6 Rothstein discusses the debate over several passages that were initially excised from the 1979 English translation of Schenker's *Der freie Satz* (which ultimately appeared in Appendix Four), referring to at least some of these "peripheral ramblings" as "objectionable" and "reactionary," while arguing convincingly for their inclusion (ibid., 8). He also illustrates his observations regarding writing style by comparing the writing of Schenker with that of Oswald Jonas ("the poet"), Felix Salzer ("kindly authority"), and Allen Forte ("cool taxonomist") (ibid., 11–13).

7 Snarrenberg 1994. Snarrenberg focuses on Schenker's use of the metaphor of human procreation, ultimately contrasting this with Forte's "scientification of Schenkerian rhetoric," which Snarrenberg sees as "replacing Schenker the artist with Schenker the scientist" (ibid., 52).

Discussions of Arnold Schoenberg's theoretical writing in English are often laced with comparisons to Schenker's work. Jonathan Dunsby, for instance, refers to Schenker in remarking that "one cannot speak of Schoenberg as the 'above all' in music theory without returning to Vienna and that other ascendant – but not, I believe, transcendent – theorist."⁸ In fact, according to Dunsby, the expansion of Schenkerianism in England and the United States has "distracted the attention of a large community of potential students of Schoenberg's theories."⁹ More than a decade earlier, Walter Frisch observed that "the Schoenberg critical tradition has been slow to establish itself in the United States" and that "one reason undoubtedly is the dominance of Schenkerian analysis and theory."¹⁰ Whatever role Schenkerianism may have played in the marginalization of Schoenberg's theoretical work in North America over the past several decades, the notion that Schenker's ideas were altered in their intercontinental translation raises questions about the American reception of Schoenberg's work. Have Schoenberg's ideas also been adapted to fit North American academic culture? And if so, have they too been transformed? In this sense, has there been an "Americanization" of Arnold Schoenberg?

In considering the reception of Schoenberg's theories in the American academy, it will be useful to make several distinctions about the focus of our investigation. While Schoenberg is most often celebrated primarily as a composer – indeed as one of the most consequential composers of the twentieth century – his compositions will be considered only peripherally in what follows. We will instead explore the impact of his theoretical writing, and most of the music Schoenberg considers in these texts is, in fact, music composed by others (or even music that might potentially be composed, either by himself or others). We will also not focus on the substantial body of theoretical and analytical scholarship concerning Schoenberg's music when that scholarship is not centrally based in Schoenberg's theoretical works. Certainly the logical unfolding of musical material plays a central role in Milton Babbitt's theories of twelve-tone music, just as the unity of musical time and space regarding pitch relationships is crucial to Allen Forte's (pitch-class sets) and George Perle's (intervallic cells) theories of atonal music.¹¹ Likewise, the importance of motivic unity can be observed in the work of David Lewin and Andrew Mead.¹² But while these writings ground themselves in important aspects of Schoenbergian musical values, they are developed more from Schoenberg's compositional practice than from his theoretical works. That is, they are grounded more on what he did as a com-

8 Dunsby 1997, 191. This comparison is still very much alive. Matthew Arndt's recent book (2018) provides an in-depth comparison between Schoenberg and Schenker.

9 Dunsby 1997, 192. Dunsby continues: "Schoenbergians may take some grim satisfaction in knowing that this has happened to Schenker too, who has been marginalized in the German-speaking countries by yet other cultural forces" (ibid.). The differences between German- and English-language receptions of Schoenberg's theoretical ideas will be discussed below.

10 Frisch 1984, 30. Frisch goes on to write: "Another is that [...] Schoenberg was not a systematic thinker; his concepts cannot easily be shaped into the kind of unified comprehensive theory of music favored by many American academics" (ibid., 30). Kofi Agawu (1988) takes issue with this second characterization of Schoenberg's thought and Dunsby (1997) highlights the differences between these two scholars' understanding of Schoenberg's analyses.

11 See especially Babbitt 1960; Babbitt 1961; Forte 1972; Forte 1973; Perle 1962.

12 See especially Lewin 1962; Mead 1985.

poser than on what he wrote as a theorist.¹³ Questions of Americanization in what follows are also not primarily concerned with possible changes or adjustments in Schoenberg's personal, intellectual, or professional life during his years in America, nor in the ways he may have adjusted his own theoretical writing to address contexts in his new homeland – his “self-Americanization.” These matters have been explored by Dika Newlin¹⁴ and most recently and comprehensively by Sabine Feisst,¹⁵ among others. Our primary concern will be to track how Schoenberg's theoretical ideas were adopted and developed in English by others (primarily in North America), as well as to determine how these ideas might have been adapted, adjusted, and even transformed in the process.

1. ENGLISH TRANSLATIONS OF SCHOENBERG'S WRITINGS

As we begin, let us briefly survey how much of Schoenberg's writing has been available in English over the decades, and even how Schoenberg's theoretical ideas might have been transmitted through others. While an English translation of Egon Wellesz's biography of Schoenberg was published in 1925, and Frederick Martens's brief biography had appeared in 1922, technical writing about Schoenberg's music and thought in English was less common in the period before the late 1940s.¹⁶ While we often think of Erwin Stein's 1924 essay “Neue Formprinzipien” as an important early description of Schoenberg's compositional practice leading up to the twelve-tone method (and as having a certain authority by virtue of coming from inside the Schoenberg circle), the English translation of this essay did not appear until 1953 when it was included in Stein's *Orpheus in New Guises*. Stein did, however, publish a substantial essay on Schoenberg's twelve-tone music in the New York-based periodical *Modern Music* in 1930. Other early treatments of Schoenberg's music can be found in texts by Hugo Leichtentritt, Richard S. Hill, Ernst Krenek, and Karl Eschman, among others.¹⁷ Dika Newlin's translation of René Leibowitz's *Schoenberg and His School* appeared in 1949, only two years after the original edition in

13 The analytical literature devoted to Schoenberg's music in English is vast and beyond the scope of this article. For representative book-length analytical studies, however, see Haimo 1990; Frisch 1993; Simms 2000; Haimo 2006; Boss 2014. See also Whittall 2001 for a survey of English-language scholarship on Schoenberg through the second half of the twentieth century, and Street 2015 for a survey that picks up about where Whittall leaves off. Bryan Simms (1998) offers a rich survey of Schoenberg's theoretical thought and its reception in a chapter that is cast more broadly and with different emphases than the present study. Simms includes European scholarship while also surveying analytical writing on Schoenberg's music that is not grounded primarily in Schoenberg's theoretical work, producing a valuable account of Schoenberg's theoretical legacy through the 1990s.

14 Newlin 1980.

15 Feisst 2011.

16 Biographical information and relatively non-technical descriptions of Schoenberg's compositions were common. Feisst reports that “from 1914 Schoenberg was much discussed in America in feature articles and, in the context of modernism, in national newspapers, professional journals, and books” (ibid., 31).

17 Leichtentritt 1928; Hill 1936; Krenek 1944; Eschman 1945. Krenek's brief treatment of Schoenberg's music appears in a special issue celebrating Schoenberg's seventieth birthday; other contributors are Lou Harrison and Kurt List. Krenek and others wrote on twelve-tone technique from a compositional perspective during this time as well, presenting approaches and techniques that differ from those of Schoenberg. For a fuller discussion of the history of twelve-tone theory in this broader context, see Covach 2002, 613–617. See also Feisst 2011, 235–251.

French and with Newlin remarking that it was “the book those of us who consider the Schoenberg tradition the most fruitful trend of today had been wanting for years.”¹⁸ Schoenberg himself had published only two essays in English before the publication of *Models for Beginners in Composition* in 1943: “Tonality and Form” in 1925 and “Problems of Harmony” in 1934.¹⁹ By 1950, however, there was more of Schoenberg’s theoretical and aesthetic writing in print: an abridged translation of *Theory of Harmony* was published in the US in 1948, the first version of *Style and Idea* in 1950 (published in 1951 in the UK),²⁰ and *Structural Functions of Harmony* appeared on both sides of the Atlantic in 1954.²¹

In the decades since 1950, more and more of Schoenberg’s theoretical writing became available. An expanded edition of *Style and Idea* was published in 1975 and included additional theoretical essays,²² while a full translation of the *Harmonielehre* (third edition) appeared in 1978.²³ Scholars now have two of Schoenberg’s previously unpublished theoretical works, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, or “ZKIF”)²⁴ and *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* (“*The Gedanke Manuscript*”),²⁵ both in authoritatively annotated editions.²⁶ In addition, J. Daniel Jenkins provides scholars with a comprehensive collection of additional texts by Schoenberg.²⁷ Much as with Schenkerian scholarship in English, which has also witnessed the publication of several authoritative English translations over the last two decades, Schoenberg scholarship today is well positioned in terms of source material.²⁸

2. THE RECEPTION OF SCHOENBERG’S THEORETICAL WRITINGS IN AMERICAN MUSIC THEORY

As we survey the range of Schoenberg’s theoretical writing, then, it is possible to organize it – provisionally and for the sake of discussion – into four categories: 1) tonal harmony and counterpoint; 2) form; 3) thematic and motivic analysis; and 4) aesthetics. While

18 Newlin in Leibowitz 1949, vii.

19 Feisst (2011, 33) lists two additional minor items by Schoenberg that appeared in the *Etude* in 1923.

20 Schoenberg 1948; Schoenberg 1950.

21 Schoenberg 1954. See Neff 1994 for a chronology of Schoenberg’s published and unpublished writing. Much of her article also appears as the Introduction to Schoenberg 1994.

22 Schoenberg 1975.

23 Schoenberg 1978.

24 Schoenberg 1994.

25 Schoenberg 1995.

26 See also Cross 2007; Cross 2012.

27 Jenkins 2016.

28 Jenkins 2016 is part of the series *Schoenberg in Words* published by Oxford University Press and edited by Severine Neff and Sabine Feisst that to date also includes two volumes of Schoenberg correspondence and a new edition of *Models for Beginners in Composition* (see Ulrich Krämer’s review in *ZGMTH* 15/1, <https://doi.org/10.31751/959>, 20 Oct 2018). New editions of *Preliminary Exercises in Counterpoint* and *Fundamentals of Musical Composition* are in preparation, along with additional volumes devoted to correspondence as well as performance issues and musical form.

these categories exist together in Schoenberg's thought, they have tended to develop along separate paths in American scholarship in the period since 1950.²⁹

2.1. Harmony and Counterpoint

Schoenberg's *Theory of Harmony* has the longest history in American music theoretical writing.³⁰ Among the first engagements with Schoenberg's theoretical thought in English is the 1915 review by Edward Kilenyi of the original 1911 German-language edition of the *Harmonielehre*.³¹ Kilenyi's description of Schoenberg's ideas gave rise to published critical responses, including one from composer and theorist Percy Goetschius.³² More recently, Graham Phipps,³³ Murray Dineen,³⁴ Howard Cinnamon,³⁵ and Patricia Carpenter³⁶ have employed Schoenberg's ideas, drawn both from *Theory of Harmony* as well as *Structural Functions of Harmony*, to produce Schoenbergian analyses of pieces by Schoenberg, Webern, and others. While Dineen and Carpenter restrict their application of Schoenberg's ideas to tonal music, Phipps also applies Schoenberg's harmonic theories to twelve-tone works (Schoenberg's *Variations for Orchestra* op. 31 and Webern's *Variations for Orchestra* op. 30),³⁷ while Cinnamon employs these ideas to analyze atonal music (Schoenberg's *Three Piano Pieces* op. 11). Dineen engages Schoenberg's ideas on counterpoint, employing examples by J. S. Bach to illustrate his points.³⁸ Schoenberg's harmonic theory has also been studied in a historical context, with Robert Wason providing the authoritative English-language interpretation of Schoenberg's theories in terms of the history of theory.³⁹ While Schoenberg's harmonic theories are powerful – especially so in grappling with chromatic harmony and with passages where tonal centers become ambiguous – his ideas in this area have remained at the margins of American music theory, especially in comparison with those of Schenker.

29 For an early overview of Schoenberg's theoretical writing, see Goehr 1974. The division employed here does not reflect Schoenberg's division of these topics and is employed only to facilitate the present discussion.

30 Bryan Simms (1982) provides a detailed historical account of how the *Harmonielehre* came to be translated into English – a story filled with many twists and turns that resulted in two English versions and numerous false starts.

31 Kilenyi 1915.

32 Goetschius 1915.

33 Phipps 1976; Phipps 1986; Phipps 1993.

34 Dineen 1989; Dineen 1993.

35 Cinnamon 1993.

36 Carpenter 1997.

37 Phipps 1976; Phipps 1993.

38 Dineen 1993.

39 Wason 1985. See also Wason 1981 for a review of the 1978 translation of the *Harmonielehre* that also places Schoenberg's theorizing in a historical context with regard to that particular work.

2.2. Form

If Schoenberg's ideas on harmony are more often acknowledged than adopted, his ideas on form are a different matter. Published posthumously in 1967, Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition* arises from materials he used in teaching university courses in Southern California. As Severine Neff has detailed, however, Schoenberg had planned such a book as early as 1911, intending it as a project that would follow up on the publication of *Harmonielehre*.⁴⁰ Schoenberg's European student Erwin Ratz extended and expanded Schoenberg's theories,⁴¹ and in 1998 William Caplin gave these concepts their fullest and most extended treatment in English. Over the last two decades, Caplin's *Classical Form* has become required reading for most graduate students in music theory in North America. Along with James Hepokoski's and Warren Darcy's *Elements of Sonata Theory* from 2006 (a work that is not particularly Schoenbergian), it has propelled the study of form to the center of the discipline. Caplin writes that his book "is intended to revive the *Formenlehre* tradition by establishing it on more secure and sophisticated foundations" and that "this study strives to realize ideals implicit in the writings of Schoenberg and Ratz by formulating a comprehensive theory of formal functions."⁴² While Caplin's book has its detractors – Hepokoski and Darcy, for instance, declare that "in the end, what was provided was an elaborate taxonomy of different kinds of phrase-and-section juxtapositions"⁴³ – it has probably impacted current American music theory at least as strongly as any other aspect of the Schoenbergian theoretical legacy.⁴⁴

2.3. Thematic and Motivic Analysis

Of the various aspects of Schoenberg's theoretical thought, his thoughts on thematic and motivic analysis have probably been the most often engaged, while also being the most controversial among English-language scholars.⁴⁵ The notions of "developing variation" (*entwickelnde Variation*), "basic shape" (*Grundgestalt*), and "musical idea" (*musikalischer Gedanke*) have been used individually and in combination by a wide range of scholars since the early 1950s.⁴⁶ The first book committed to the topic of thematic unity and organi-

40 Neff 1994.

41 Ratz 1973.

42 Caplin 1998, 3.

43 Hepokoski/Darcy 2006, 6.

44 In their survey of previous scholarship on form, Hepokoski and Darcy (2006, 3–6) identify four approaches and consider one key work to represent each. Caplin's book is chosen for the Schoenberg tradition, while Leonard Ratner's *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980), Charles Rosen's *Sonata Forms* (1980), and Schenker's *Der freie Satz* (1935) are taken to represent the other three approaches. It is perhaps noteworthy that the first example is based on Schoenberg's theories, the second is written by a student of Schoenberg, the third is written by an author who also wrote a book on Schoenberg, and the fourth is Schenker.

45 Nicole Grimes (2012) provides a useful study of possible sources of Schoenberg's ideas on thematic/motivic development, placing a special emphasis on the music of Brahms and complementing Frisch 1984.

46 For historical surveys of thematic and motivic analysis, see Dunsby 2002, Dudeque 2005, and Wörner 2009. As Neff 1999 explains, developing variation is only one of three modes of presentation outlined

cism to make a significant impact on English-language readers was Rudolph Réti's *The Thematic Process in Music*.⁴⁷ Though it does not claim Schoenberg's ideas as a foundation, Réti's book is, according to Hans Keller, "unthinkable" without Schoenberg.⁴⁸ Réti's volume focuses on tonal music, with Beethoven as the central figure. Keller's own analyses, which were certainly more influential in England than in America, depend heavily on thematic and motivic elements. Keller, like Réti, fully embraces the organic aesthetic, writing in a chapter devoted to Mozart's chamber music that "in a great piece there are always the elements of unity, not diversity, because a great piece grows from an all-embracing idea".⁴⁹ Alan Walker continues this focus on unity amid contrast, placing an emphasis on the perception of thematic relationships and the workings of the musical unconscious.⁵⁰

In 1954, Schoenberg's close student Josef Rufer published *Composition with Twelve Notes* in English translation, providing not only a detailed study of twelve-tone composition, but also an extended thematic analysis of Beethoven's op. 10/1 piano sonata.⁵¹ Erwin Stein describes the book as "authentic," and writes that Rufer's "ingenious" Beethoven analysis "proves that certain features of formal unity, thought to be characteristic for compositions with twelve notes, have similarly occurred in classical compositions with seven notes. A basic shape (*Grundgestalt*) is operative throughout the four movements – and this sonata is by no means an isolated case".⁵² The 1960s saw the posthumous publication of Réti's third book, *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (1967), assembled from a manuscript left unfinished at the time of his death in 1957.⁵³ Keller remained an important figure in England and Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition* (1967) appeared, as did a translation of his 1932 radio lecture, "Analysis of Four Songs, Op. 22" – an essay that Jack Boss would later expand upon to produce a more in-depth analysis of op. 22, extending Schoenberg's own application of developing variation in an atonal context.⁵⁴

by Schoenberg. The other two are envelopment (*Abwicklung*) and juxtaposition (*Juxtaposition*). See Di-
neen 1993 for an application of envelopment to Bach's counterpoint, and Neff 2009 and Heneghan
2009 for analytical discussions of juxtaposition in the context of Schoenberg's music.

47 Réti 1951.

48 Keller 1956, 93. Cited also by Frisch 1984, 22. As a pianist, Réti had been in contact with Schoenberg and his circle in Vienna, performing the premiere of Schoenberg's Three Piano Pieces op. 11 and also performing works by Josef Matthias Hauer and Egon Wellesz for the Society for Private Musical Performances in Vienna. See Smith 1986, 256–257. Réti immigrated to the United States in 1938.

49 Keller 1956, 90–91.

50 Walker 1962. For an extended discussion of Réti's analyses, see Cook 1987, 89–115. See also Dunsby/Whittall 1988, 88–94, and Bent 1987, 85–87.

51 Rufer 1954.

52 Stein 1955, 29. Stein's review of Rufer's book is immediately followed on the same page by a second review devoted to Schoenberg's *Structural Functions of Harmony*, which Stein also endorses.

53 Réti's second book, *Tonality, Atonality, Pantonality* (1958), had been finished at the time of the author's death, though it was also published posthumously. Interestingly, Schoenberg's twelve-tone method is the subject of some fairly harsh criticism in this volume.

54 Boss 1992. Schoenberg's radio lecture was subsequently reprinted in a collection of articles drawn from the journal *Perspectives of New Music* (Boretz/Cone 1972) devoted to writing on Schoenberg and Stravinsky. The contents of this volume provide a sense of the character of much American music-theoretical writing on Schoenberg during the 1960s and 70s. *Perspectives of New Music* (headquartered at Princeton University) first appeared in 1962; the *Journal for Music Theory* had been founded at Yale

The publication of two books grounded in Schoenberg's thematic and motivic theories, David Epstein's *Beyond Orpheus*⁵⁵ and Walter Frisch's *Brahms and the Principle of Developing Variation*,⁵⁶ stimulated new interest in Schoenberg's theories among American musical scholars. Both authors carefully distance themselves from Réti, with Epstein building especially on Rufer's book and placing much more emphasis on the basic shape (*Grundgestalt*) than Frisch does. Frisch understands developing variation primarily as a melodic technique, with less emphasis on larger-scale aspects of the idea, and as a consequence his analyses tend to trace thematic and motivic development.⁵⁷ Epstein, who blends Schoenberg's thinking with that of Schenker, traces thematic development but is also concerned – in a way that follows Rufer but also echoes Réti, Keller, and Walker – with issues of overall unity and coherence. Epstein's analysis of Beethoven's Third Symphony provides an excellent example of how effective his particular blend of Schoenberg and Schenker can be. Appearing at about the same time as the Epstein and Frisch books, Patricia Carpenter's article "Grundgestalt as Tonal Function"⁵⁸ provides a comprehensive analysis of Beethoven's "Appassionata" Sonata, completing a trio of publications that positioned Schoenberg's theoretical writing more centrally in the field of American musical scholarship than ever before. Other important work based on Schoenberg's thematic and motivic theories from these years came from Martha Hyde,⁵⁹ who focused on Schoenberg's twelve-tone music, and Severine Neff,⁶⁰ who provides an analysis of Schoenberg's First String Quartet op. 7. Together, they reinforced the rekindling of American interest in Schoenberg's theoretical thought fueled by Frisch, Epstein, and Carpenter.

2.4. Aesthetics

As Schoenberg's theoretical ideas moved from the specifics of harmony, form, and thematic/motivic development to address issues of compositional unity – especially on a large scale – his concerns tended toward the aesthetic and philosophical. Perhaps one of the most problematic elements of Schoenberg's writing is his use of the term "musical idea" (*musikalischer Gedanke*). It seems clear that Schoenberg meant to refer to something beyond – or behind – the motives, themes, harmonies, and forms in the music with

University in 1957. A survey of those two journals during the 1960s and 70s produces a representative picture of American music theory in the years leading up to the founding of the *Society for Music Theory* in 1978. Details and discussion of the founding of *SMT* and the establishment of its journal may be found in *Music Theory Spectrum* 1 (1979). *Music Theory Spectrum* 11/1 (1989) is a special issue devoted to the first ten years of *SMT* and features a series of overviews of the various topic areas (with bibliographies) within the discipline. Of eleven such overviews, Schenker is the only theorist to have one devoted solely to his work. Schoenberg as a theorist is barely mentioned – when he is, it is in the Schenker overview (along with Réti and Rufer).

55 Epstein 1979.

56 Frisch 1984.

57 Frisch's follow-up book on Schoenberg (1993) does not engage the Schoenberg theoretical tradition. Frisch writes that "however illuminating and stimulating, Schoenberg's theoretical writings should not – and by their nature cannot – be applied like a template or key to his own compositions" (*ibid.*, xv).

58 Carpenter 1983.

59 Hyde 1980; Hyde 1982.

60 Neff 1984.

this concept, but precisely what that something is remains open to interpretation. Patricia Carpenter,⁶¹ Severine Neff,⁶² and Charlotte Cross⁶³ have offered interpretations of the musical idea and its role in Schoenberg's thinking, and the publication of the *Gedanke* Manuscript has made even more of Schoenberg's remarks on this subject available to scholars.⁶⁴ Neff has offered convincing analyses⁶⁵ that – like Carpenter's from 1983⁶⁶ – build more comprehensively and thoroughly on Schoenberg's theories than those of Epstein or Frisch.

Carl Dahlhaus's interpretations of the musical idea, developing variation, and other aspects of Schoenberg's thought appeared in English translation in 1987 and offered perhaps the most convincing insight into Schoenberg's poetics and aesthetics. Dahlhaus especially takes account of the more philosophical and even spiritual aspects of Schoenberg's approach to music and composition, referred to by Dahlhaus as Schoenberg's "aesthetic theology" in one of these essays.⁶⁷ While Dahlhaus's work marks a somewhat rare appearance of German-language scholarship on Schoenberg's theories in the American music theory discourse (a topic to be discussed in more detail below), his writing has found only limited resonance among American Schoenberg scholars. Recalling Rothstein's observations about the "sober and dispassionate" character of American academic discourse, it is possible that many of Schoenberg's remarks on the musical idea are considered too "prophetic" for many American scholars. Whatever the reason, these philosophical and aesthetic aspects of Schoenberg's theoretical writing have mostly been ignored in favor of the more technical-analytic aspects.⁶⁸

3. AMERICANIZATION?

Having surveyed the four categories of Schoenberg's theoretical thought, we may now return to one of the principal questions that launched this discussion: Has Schoenberg's theoretical thought been Americanized? Has its reception been shaped by the same forces in academic culture that Rothstein identifies in regard to Schenker? The answer lies, at least in part, more in the "why" than in the "how" of Schoenbergian theory and analysis. In what proved to be a controversial essay entitled "How We Got into Analysis and How to Get Out," musicologist Joseph Kerman writes that "in his relatively limited body of writings on music, Schoenberg showed himself to be a brilliant theorist and

61 Carpenter 1967; Carpenter 1998.

62 Neff 1993; Carpenter/Neff 1997.

63 Cross 1980.

64 Schoenberg 1995. Alexander Goehr (1977) provided the first detailed study of the *Gedanke* Manuscript, ultimately concluding that it contained valuable new information but also expressing some reservations about the usefulness of producing a critical edition of the entire work.

65 Neff 2006; Neff 2009.

66 Carpenter 1983.

67 Dahlhaus 1987, 81–93.

68 Covach 2000 attempts to combine Dahlhaus's ideas with those of American music theory and twelve-tone analysis. See also Covach 1996 and Kurth 1995.

critic".⁶⁹ Kerman considers Schoenberg's ideas in a discussion of organic unity, and after asserting that "from the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism and organicism exists for the purposes of validating a certain body of works of art,"⁷⁰ he goes on to remark that "Schoenberg's really decisive insight [...] was to conceive of a way of continuing the great tradition while negating what everyone else felt to be at its very core, namely, tonality. He grasped the fact that what was central to the ideology was not the triad and tonality, as Schenker and Tovey believed, but organicism."⁷¹ According to Robert Morgan, Kerman's formulation regarding analysis, organicism, and ideology has been employed to condemn organicism's "stranglehold on analytical practice"⁷² – a stranglehold that has prompted several theorists to question the dominance of unity as a primary value in musical analysis.⁷³ Kerman's interpretation of Schoenberg's theoretical thought is insightful, but flawed. He is quite correct to identify organic unity as a value that is separable from tonality in Schoenberg's thought; it is, in fact, separable from atonality and the twelve-tone method as well. An important aspect of developing variation, basic shape, and the musical idea is that they are modes of construal and presentation that are not bound to specific musical vocabularies or even styles. Yet Kerman's notion that organicism, as demonstrated in analysis, serves only to validate certain works of art (and thus reinforce the ideology he identifies) is too limited and worldly, too grounded in the everyday. For Schoenberg, engagement with the musical idea is a kind of spiritual, or at least moral, experience. Ultimately, analysis is a means and not an end: it lifts us up so that we may catch a glimpse of something that transcends our usual experience. To borrow a term from 1960s popular culture, music has the power to "raise our consciousness."⁷⁴

The American reception of Schoenberg's theoretical writing has tended to avoid its most philosophical elements. There are indeed scholars such as Charlotte Cross,⁷⁵ Patricia White,⁷⁶ Alexander Ringer,⁷⁷ Michael Cherlin,⁷⁸ and Matthew Arndt,⁷⁹ who have engaged the more aesthetic, spiritual, and moral aspects of Schoenberg's thought. Most often, however, American scholars have directed Schoenberg's theories toward how a piece is structured and not so much marshalled his ideas to address why that structure might be meaningful. In this sense, and very much in parallel with the reception of Schenker's work, Schoenberg has been Americanized. It is not that these writers abandon Schoenberg's organicism, it is rather that they tend not to engage with Schoenberg's concept of how organicism might reach for something beyond masterful musical designs.

69 Kerman 1980, 318.

70 Ibid., 315.

71 Ibid., 318.

72 Morgan 2003, 9.

73 See Wörner 2009 for a discussion of this debate in the context of thematicism.

74 For a more thorough exploration of this issue, as well as the role of organicism in Schoenberg's thought, see Covach 2017. See also Neff 1993.

75 Cross 1980; Cross/Berman 2000.

76 White 1985.

77 Ringer 1990.

78 Cherlin 2007.

79 Arndt 2018.

One difference with the reception of Schoenberg's theories compared to Schenker's, however, is that the most "prophetic" of Schoenberg's utterances have been available to English readers since the publication of the first version of *Style and Idea* in 1950.⁸⁰ That volume, for instance, contains the essay "Composition with Twelve Tones" – one of the first essays, one might expect, that readers would have turned to considering the composer's stature and reputation in 1950. The first words of that essay set the tone for what follows. Schoenberg tells readers that "[t]o understand the very nature of creation one must acknowledge that there was no light before the Lord said: 'Let there be Light.'"⁸¹ After a technical discussion including more than two dozen musical examples, during which Emanuel Swedenborg's description of Heaven and Schoenberg's understanding of the unity of musical space also arise, Schoenberg ends the essay by asserting that "in music there is no form without logic, no logic without unity. I believe that when Richard Wagner introduced his *Leitmotiv* – for the same purpose as that for which I introduced my Basic Set – he may have said: 'Let there be unity'."⁸² The reference to Wagner at the end conveys a certain friendly humor, but the framing of the essay, with references to the Bible and the centrality of the unity of musical space in Schoenberg's technical discussion, make it clear that more is at stake in these matters than an understanding of his twelve-tone method.⁸³

On the contrary, a similar argument about Americanization cannot be made as regards the American research on Schoenbergian harmony and form. This research – which is by its nature already fairly technical – has not been subject to the same kinds of Americanization as the work on thematicism and aesthetics. In fact, it is probably fair to say that – whatever one may believe its shortcomings to be – the writing of Réti, Rufer, and Keller on thematicism and aesthetics, fervent as it is in its faith to the organicist ideal, is closer to the original spirit of Schoenberg's thought than most of the American work on these topics has been.

As stated at the outset, this study has focused on the reception of Schoenberg's theoretical ideas in English-language musical scholarship. The term "Americanization" is used here only loosely and primarily as a way of gauging how Schoenberg's ideas have changed in the journey from pre-World-War II Germany and Austria to the post-war United States. As mentioned above, it could also be argued – since Schoenberg himself was forced to make this journey to America, first to Boston and then ultimately to California – that the composer reshaped his theoretical thinking to better address a new cultural environment (or at least a new teaching situation). Yet a third account would trace the reception of Schoenberg's theoretical ideas primarily in England (and only secondarily in

80 See note 6 above regarding the controversy surrounding the prophetic tone in passages of Schenker's *Der freie Satz* among American theorists in the late 1970s. Some English-language scholars, accustomed to the contents of the 1975 edition of Schoenberg's *Style and Idea* and later reprints, might be surprised at how many of the essays routinely cited in Schoenberg scholarship were in fact included in the shorter 1950 edition.

81 Schoenberg 1950, 102.

82 *Ibid.*, 143.

83 See also Ringer 1990, 73–76, for a discussion of Swedenborg's ideas in the context of Schoenberg's unfinished oratorio *Die Jakobsleiter*. For a discussion of Schoenberg's conception of the unity of musical time and space and its relationship to Webern's music and thought, see Busch 1985; Busch 1986a; Busch 1986b. For a consideration of the impact of these ideas on Berg's music, see Covach 1998.

the United States). Of course, one could also trace the reception of Schoenberg's theoretical ideas in continental Europe during the post-war years, especially in German-language scholarship. Though a comparison of the English- and German-language receptions lies beyond the scope of this study, some preliminary observations arise from comparing two relatively recent works that chronicle Schoenberg's writing and its legacy. Norton Dudeque's *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* and Andreas Jacob's *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*.⁸⁴ While these two books both focus on Schoenberg's theoretical writing, they diverge when it comes to the secondary literature.⁸⁵ As one might expect, Dudeque relies primarily on English-language scholarship while Jacob cites mostly German sources. This difference does not suggest any shortcomings in the excellent work of these scholars. Rather, it indicates a bifurcation of Schoenberg scholarship into two discourses, each directed to a distinct professional community. Of course, there can be – and always has been – important interaction between the German- and English-language communities in Schoenberg scholarship. The recent (and significant) volume dedicated to Schoenberg's writing edited by Hartmut Krones,⁸⁶ for instance, includes a chapter by Severine Neff, and the *Journal of the Arnold Schönberg Center* regularly includes English-language contributions. Perhaps (and hopefully) the exchange between these two communities will continue to grow. Nevertheless, the English-language reception of Schoenberg's theories in the post-war years has not been significantly impacted by German-language scholarship from the same period.

In a recent review of Carl Schachter's *The Art of Tonal Analysis* (2016), Kofi Agawu writes that "Schachter is described on the dust jacket of his new book as 'the world's leading practitioner of Schenkerian theory and analysis,' a description that prompts reflection on why Schenker (still) matters."⁸⁷ Agawu quickly affirms that Schenker does (still) matter, but by posing the question he gives some sense of how American music theory has changed since Rothstein's article in 1986. In a discipline that now employs a wide range of approaches to theory and analysis, and that routinely investigates musical styles and practices well outside of the eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century classical masterworks, Schenker and Schoenberg might be perceived as less relevant than they once were. Perhaps they may even be regarded more as figures in the history of theory than as models for current theoretical and analytical practice. Alan Street remarks that his survey of articles in leading music theory journals over a recent ten-year period found only 3–5 % of these were devoted to Schoenberg, prompting him to conclude that theo-

84 Dudeque 2005; Jacob 2005.

85 In her review of Dudeque's book, Áine Heneghan writes, "In the current renaissance of Schoenberg scholarship, Norton Dudeque's *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* represents one of the few studies focusing on the composer's theoretical writings. Indeed it is the sole English-language monograph on the topic, and, in that respect, is the counterpart of Andreas Jacob's *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, published in the same year" (2008, 159).

86 Krones 2011.

87 Agawu 2018, 145.

rists “have [...] more pressing research priorities to attend to.”⁸⁸ Yet, recent work by Matthew Arndt,⁸⁹ Áine Heneghan,⁹⁰ Severine Neff,⁹¹ Gordon Root,⁹² and others suggests that Schoenberg’s theoretical legacy remains strong. In his review of Jack Boss’s *Schoenberg’s Twelve-Tone Music: Symmetry and Idea* (2014), for instance, Zachary Bernstein remarks that “the world of music theory seems to be experiencing something of a Schoenberg moment,” with a new recognition of “Schoenberg as a theorist.”⁹³ He continues: “Long overlooked, marginalized by the Schenkerian revolution of the 1970s and 1980s, Schoenberg’s writings now provide the groundwork for a number of modern theoretical preoccupations”.⁹⁴ Indeed, Boss’s book, which approaches Schoenberg’s twelve-tone music from the perspective of Schoenberg’s own theories, received the Wallace Berry Award from the *Society for Music Theory* in 2015, while Schachter’s volume was awarded the Citation of Special Merit from *SMT* in 2017. Schenker and Schoenberg, it would seem, do still matter in American music theory – though perhaps not in the ways they have in the past nor in complete conformance with their original articulations. It is possible, in fact, that they still matter not in spite of certain adaptations, but precisely because they have been transformed.

References

- Agawu, Kofi. 1988. “Review of Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*.” *Music Analysis* 7/1: 99–105.
- Agawu, Kofi. 2018. “Review of Carl Schachter, *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*.” *Journal of Music Theory* 62/1: 145–154.
- Arndt, Matthew. 2011. “Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone.” *Journal of Music Theory* 55/1: 89–146.
- Arndt, Matthew. 2018. *The Musical Thought and Spiritual Lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*. New York: Routledge.
- Babbitt, Milton. 1960. “Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants.” *Musical Quarterly* 46/2: 246–259.
- Babbitt, Milton. 1961. “Set Structure as Compositional Determinant.” *Journal of Music Theory* 5/1: 72–94.

88 Street 2015, 367.

89 Arndt 2011; Arndt 2018.

90 Heneghan 2009; Heneghan 2018.

91 Neff 2010; Neff 2011; Neff 2017.

92 Root 2011.

93 Bernstein 2016, 263.

94 Ibid. Referencing Rothstein’s essay, Bernstein also remarks that “Boss presents an ‘Americanization’ (or perhaps a modernization) of Schoenbergian theory – a recasting of Schoenbergian theory in light of modern American theoretical conventions. This is, to be sure, no criticism. [...] To some degree, Americanization is surely necessary for the theory of the musical idea’s acceptance as a contemporary analytical model” (2016, 277).

- Bent, Ian with William Drabkin. 1987. *Analysis*. New York: Norton.
- Bernstein, Zachary. 2016. "Review of Jack Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea*." *Journal of Music Theory* 60/2: 263–279.
- Boretz, Benjamin / Edward T. Cone, eds. 1972. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Revised edition. New York: W. W. Norton.
- Boss, Jack. 1992. "Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music." *Music Theory Spectrum* 14/2: 125–149.
- Boss, Jack. 2014. *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Idea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Busch, Regina. 1985. "On the Horizontal and Vertical Presentation of Music Ideas and On Musical Space (1)." *Tempo* 154: 2–10.
- Busch, Regina. 1986a. "On the Horizontal and Vertical Presentation of Music Ideas and On Musical Space (2)." *Tempo* 156: 7–15.
- Busch, Regina. 1986b. "On the Horizontal and Vertical Presentation of Music Ideas and On Musical Space (3)." *Tempo* 157: 21–26.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Carpenter, Patricia. 1967. "The Musical Object." *Current Musicology* 5: 56–87.
- Carpenter, Patricia. 1983. "Grundgestalt as Tonal Function." *Music Theory Spectrum* 5: 15–38.
- Carpenter, Patricia. 1997. "Tonality: A Conflict of Forces." In *Music Theory in Concept and Practice*, edited by James M. Baker, David W. Beach, and Jonathan W. Bernard. Rochester (NY): University of Rochester Press, 97–129.
- Carpenter, Patricia. 1998. "Schoenberg's Theory of Composition." In *The Arnold Schoenberg Companion*, edited by Walter B. Bailey. Westport (CT): Greenwood Press, 209–222.
- Carpenter, Patricia and Severine Neff. 1997. "Schoenberg's Philosophy of Composition: Thoughts on the 'Musical Idea and Its Presentation.'" In *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, edited by Juliane Brand and Christopher Hailey. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 146–159.
- Cherlin, Michael. 2007. *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cinnamon, Howard. 1993. "Tonal Elements and Unfolding Non-Triadic Harmonies in the Second of Schoenberg's Drei Klavierstücke, Op. 11." *Theory and Practice* 18: 127–170.
- Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London: Dent.
- Covach, John. 1996. "The Sources of Schoenberg's 'Aesthetic Theology.'" *19th-Century Music* 19/3: 252–262.
- Covach, John. 1998. "Balzacian Mysticism, Palindromic Design, and Heavenly Time in Berg's Music." In *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, edited by Siglind Bruhn. New York: Garland Publishing, 5–29.

- Covach, John. 2000. "Schoenberg's 'Poetics of Music' and the Twelve-Tone Method, and the Musical Idea." In *Schoenberg and Words*, edited by Charlotte M. Cross and Russell A. Berman. New York: Garland Publishing, 309–346.
- Covach, John. 2002. "Twelve-Tone Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 603–627.
- Covach, John. 2017. "Schoenberg's (Analytical) Gaze: Musical Time, The Organic Ideal, and Analytical Perspectivism." *Theory and Practice* 42: 141–159.
- Cross, Charlotte M. 1980. "Three Levels of Idea in Schoenberg's Thought and Writings." *Current Musicology* 30: 24–36.
- Cross, Charlotte M. 2007. "Two Undated Manuscripts from Schoenberg's 'Gedanke' Project." *Theory and Practice* 32: 153–201.
- Cross, Charlotte M. 2012. "The Second Manuscript T37.08 at the Arnold Schoenberg Center." *Theoria: Historical Aspects of Music Theory* 19: 101–185.
- Cross, Charlotte M. / Russell A. Berman, eds. 2000. *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York: Garland Publishing.
- Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and the New Music*. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dineen, Murray. 1989. "Problems of Tonality: Schoenberg and the Concept of Tonal Expression." PhD diss., Columbia University.
- Dineen, Murray. 1993. "The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by Christopher Hatch and David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 435–438.
- Dudeque, Norton. 2005. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1974–1951)*. Burlington (VT): Ashgate.
- Dunsby, Jonathan. 1997. "Schoenberg and Present-Day Theory and Practice." In *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, edited by Juliane Brand and Christopher Hailey. Berkeley: University of California Press, 188–195.
- Dunsby, Jonathan. 2002. "Thematic and Motivic Analysis." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 907–926.
- Dunsby, Jonathan / Arnold Whittall. 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber.
- Epstein, David. 1979. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Eschman, Karl. 1945. *Changing Forms in Modern Music*. Boston: Schirmer.
- Feisst, Sabine. 2011. *Schoenberg's New World: The American Years*. New York: Oxford University Press.
- Forte, Allen. 1972. "Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music." *Perspectives of New Music* 11/1: 43–64.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

- Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
- Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press.
- Goehr, Alexander. 1974. "The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg." *Proceedings of the Royal Music Association* 100: 85–96.
- Goehr, Alexander. 1977. "Schoenberg's *Gedanke* Manuscript." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1: 4–25.
- Goetschius, Percy. 1915. "Correspondence: Schönberg's *Harmonielehre*." *The New Music Review and Church Music Review* 14/167: 364.
- Grimes, Nicole. 2012. "The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered." *Music Analysis* 31/2: 127–175.
- Haimo, Ethan. 1990. *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914–1928*. New York: Oxford University Press.
- Haimo, Ethan. 2006. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heneghan, Áine. 2008. "Review of Norton Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*." *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 3: 159–164.
- Heneghan, Áine. 2009. "The 'Popular Effect' in Schoenberg's *Serenade*, Op. 24." In *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*, edited by James K. Wright and Alan M. Gillmor. Hillsdale (NY): Pendragon Press, 37–51.
- Heneghan, Áine. 2018. "Schoenberg's Fundamentals of Musical Composition: A Source Study." *Journal of the Arnold Schoenberg Center* 15: 163–190.
- Hepokoski, James / Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Form: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hill, Richard S. 1936. "Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future." *The Musical Quarterly* 22/1: 14–37.
- Hyde, Martha. 1980. "The Telltale Sketches: Harmonic Structure in Schoenberg's Twelve-Tone Method." *The Musical Quarterly* 66/4: 560–580.
- Hyde, Martha. 1982. *Schoenberg's Twelve-Tone Harmony: The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches*. Ann Arbor (MI): UMI Research Press.
- Jacob, Andreas. 2005. *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbegs*. 2 vols. Hildesheim: Olms.
- Jenkins, J. Daniel, ed. 2016. *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. New York: Oxford University Press.
- Keller, Hans. 1956. "The Chamber Music." In *The Mozart Companion: A Symposium by Leading Mozart Scholars*, edited by H. C. Robbins Landon and Donald Mitchell. New York: Oxford University Press, 90–137.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7/2: 311–331.

- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Kilenyi, Edward. 1915. "Review of Arnold Schönberg, *Harmonielehre*." *The New Music Review and Church Music Review* 14/167: 324–328, 360–363.
- Krenek, Ernst. 1944. "Idiom and Technic." *Modern Music* 21/5: 131–134.
- Krones, Hartmut, ed. 2011. *Arnold Schönberg in seinen Schriften: Verzeichnis – Fragen – Editorisches*. Vienna: Böhlau.
- Kurth, Richard. 1995. "Schoenberg's Notes on 'Coherence': Theory or Prolegomena to the Twelve-Tone Method?" *Theory and Practice* 20: 177–192.
- Leibowitz, René. 1949. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. Translated by Dika Newlin. New York: Philosophical Library.
- Leichtentritt, Hugo. 1928. "Schönberg and Tonality." *Modern Music* 5/4: 3–10.
- Lewin, David. 1962. "A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music." *Perspectives of New Music* 1/1: 89–116.
- Martens, Frederick. 1922. *Schönberg*. New York: Breitkopf Publications.
- Mead, Andrew. 1985. "Large-Scale Strategy in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music." *Perspectives of New Music* 24/1: 120–157.
- Morgan, Robert P. 2003. "The Concept of Unity and Musical Analysis." *Music Analysis* 22/1–2: 7–50.
- Narmour, Eugene. 1977. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neff, Severine. 1984. "Aspects of Grundgestalt in Schoenberg's First String Quartet, Op. 7." *Theory and Practice* 9/1–2: 7–56.
- Neff, Severine. 1993. "Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by Christopher Hatch and David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 409–433.
- Neff, Severine. 1994. "Schoenberg's Theoretical Writings after the *Harmonielehre*: A Study of the Published and Unpublished Manuscripts." *College Music Symposium* 33/34: 172–190.
- Neff, Severine. 1999. "Schoenberg as Theorist: Three Forms of Presentation." In *Schoenberg and His World*, edited by Walter Frisch. Princeton (NJ): Princeton University Press, 55–84.
- Neff, Severine. 2006. "Presenting the Quartet's 'Idea.'" In *Arnold Schoenberg, The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10. A Norton Critical Score*, edited by Severine Neff. New York: Norton, 125–185.
- Neff, Severine. 2009. "Juxtaposing Popular Music in the Second String Quartet, Op. 10." In *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*, edited by James K. Wright and Alan M. Gillmor. Hillsdale (NY): Pendragon Press, 65–96.
- Neff, Severine. 2010. "Cadence after Thirty-Three Years: Schoenberg's Second Chamber Symphony, Opus 38." In *The Cambridge Companion to Schoenberg*, edited by Joseph Auner and Jennifer Shaw. Cambridge: Cambridge University Press, 209–226.

- Neff, Severine. 2011. "Editing Schoenberg's Music-Theoretical Manuscripts: Problems of Incompleteness and Authorship." In *Arnold Schönberg in seinen Schriften: Verzeichnis – Fragen – Editorisches*, edited by Hartmut Krones. Vienna: Böhlau, 193–216.
- Neff, Severine. 2017. "How Not to Hear *The Rite of Spring*? Schoenberg's Theories, Leibowitz's Performance." In *The Rite of Spring at 100*, edited by Severine Neff, Maureen Carr, and Gretchen Horlacher with John Reef. Bloomington (IN): Indiana University Press, 304–330.
- Newlin, Dika. 1980. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*. New York: Pendragon Press.
- Phipps, Graham H. 1976. "Schoenberg's Grundgestalt Principle: A New Approach with Particular Application to the Variations for Orchestra, Op. 31." PhD diss., University of Cincinnati.
- Phipps, Graham H. 1986. "The Logic of Tonality in Strauss's *Don Quixote*: A Schoenbergian Evaluation." *19th-Century Music* 9/3: 189–205.
- Phipps, Graham H. 1993. "Harmony as a Determinant of Structure in Webern's Variations for Orchestra." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by Christopher Hatch and David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 473–504.
- Perle, George. 1962. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press.
- Ratz, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Third edition. Vienna: Universal Edition.
- Réti, Rudolf. 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
- Réti, Rudolf. 1958. *Tonality, Atonality, Pantonality*. London: Rockliff.
- Réti, Rudolf. 1967. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, edited by Deryck Cooke. New York: Macmillan.
- Ringer, Alexander L. 1990. *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*. New York: Oxford University Press.
- Root, Gordon. 2011. "Schoenberg's 'Herzgewächse' and the Cycle of Endless Longing." *Indiana Theory Review* 29/1: 41–78.
- Rothstein, William. 1986. "The Americanization of Heinrich Schenker." *In Theory Only* 9/1: 5–17.
- Rufer, Joseph. 1954. *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*. Translated by Humphrey Searle. New York: Macmillan.
- Schachter, Carl. 2016. *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*, edited by Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. Edited and Translated by Ernst Oster. New York: Longman.
- Schoenberg, Arnold. 1925. "Tonality and Form." *Christian Science Monitor* (19 Dec): 10.
- Schoenberg, Arnold. 1934. "Problems of Harmony." Translated by Adolf Weiss. *Modern Music* 11/4: 167–187.
- Schoenberg, Arnold. 1943. *Models for Beginners in Composition*. New York: Schirmer.

- Schoenberg, Arnold. 1948. *Theory of Harmony: Harmonielehre*. Translated by Robert D. W. Adams. New York: Philosophical Library.
- Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. Translated by Dika Newlin. New York: Philosophical Library (London: Williams and Norgate 1951).
- Schoenberg, Arnold. 1954. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton (London: Williams and Norgate 1954).
- Schoenberg, Arnold. 1963. *Preliminary Exercises in Counterpoint*, edited by Leonard Stein. New York: St. Martin's Press (London: Faber and Faber 1964).
- Schoenberg, Arnold. 1965. "Analysis of Four Songs, Op. 22." *Perspectives of New Music* 3/2: 1–21.
- Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*, edited by Gerald Strang with Leonard Stein. New York: St. Martin's Press/London: Faber and Faber.
- Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black. New York: St. Martin's Press.
- Schoenberg, Arnold. 1978. *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter. Berkeley: University of California Press.
- Schoenberg, Arnold. 1994. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, edited by Severine Neff. Translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, edited, translation, and commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.
- Simms, Bryan R. 1982. "Commentary on Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, translated by Roy Carter." *Music Theory Spectrum* 4: 155–162.
- Simms, Bryan R. 1998. "The Analyst and the Analyzed." In *The Arnold Schoenberg Companion*, edited by Walter B. Bailey. Westport (CT): Greenwood Press, 223–257.
- Simms, Bryan R. 2000. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*. New York: Oxford University Press.
- Smith, Joan Allen. 1986. *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait*. New York: Schirmer.
- Snarrenberg, Robert. 1994. "Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism." In *Theory, Analysis & Meaning in Music*, edited by Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 29–56.
- Stein, Erwin. 1930. "Schönberg's New Structural Form." *Modern Music* 7/4: 3–10.
- Stein, Erwin. 1953. *Orpheus in New Guises*. London: Rockliff.
- Stein, Erwin. 1955. "Review of Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*." *Tempo* 36: 29.
- Street, Alan. 2015. "New World, Old World: Schoenberg Now and Then." *Music Analysis* 34/3: 364–409.
- Walker, Alan. 1962. *A Study in Musical Analysis*. London: Barrie and Rockliff.
- Wason, Robert W. 1981. "Review: Theory of Harmony by Arnold Schoenberg and Roy E. Carter." *Journal of Music Theory* 25/2: 307–316.

- Wason, Robert W. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor (MI): UMI Research Press.
- Wellesz, Egon. 1925. *Arnold Schönberg*. Translated by W. H. Kerridge. London: Dent.
- White, Pamela C. 1985. *Schoenberg and the God-Idea: The Opera Moses und Aron*. Ann Arbor (MI): UMI Research Press.
- Whittall, Arnold. 2001. "Schoenberg Since 1951: Overlapping Opposites." *The Musical Times* 142/1876: 11–20.
- Wörner, Felix. 2009. "'Thematicism': Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie." *ZGMTH* 6/1: 77–89. <https://doi.org/10.31751/428> (18 Oct 2018)

Covach, John (2018): The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception. *ZGMTH* 15/2, 155–175. <https://doi.org/10.31751/991>

© 2018 John Covach (johnrcovach@gmail.com)

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: 10/08/2018

angenommen / accepted: 18/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Multikulturelles Virtuosen-tum

Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827)

Roberta Vidic

Die Fantasie für Violine und Klavier D 934 spiegelt den Wiener Multikulturalismus zu Schuberts Zeiten wider. In diesem Beitrag werden formanalytische Ansätze im Spannungsfeld zwischen Kunstmusik und populärer Musik kritisch resümiert, weiterverfolgt und im Kontext verschiedener Kulturen der Violinvirtuosität und der Improvisation betrachtet. Neben Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* bietet Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* eine neue historische Perspektive.

The Fantasy for violin and piano D 934 reflects the Viennese multiculturalism in Schubert's time. In this article, analytical approaches to musical form at the interface between art music and popular music are critically summed up, further investigated, and considered in context of different cultures of violin virtuosity and improvisation. Alongside Carl Czerny's *Anleitung zum Fantasieren*, Franz Grillparzer's novella *Der arme Spielmann* offers a new historical point of view.

Schlagworte/Keywords: Carl Czerny; Fantasie; fantasy; Franz Schubert; musical form; musikalische Form; popular music and art music; populäre Musik und Kunstmusik; Potpourri

»Das war das Lied«, sagte er, die Violine hinlegend. »Ich hörte es immer mit neuem Vergnügen. Sosehr es mir aber im Gedächtnis lebendig war, gelang es mir doch nie, mit der Stimme auch nur zwei Töne davon richtig zu treffen. Ich ward fast ungeduldig von Zuhören. Da fiel mir meine Geige in die Augen, die aus meiner Jugend her, wie ein altes Rüststück, ungebraucht an der Wand hing.«¹
(Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, 1844)

Die Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827) – im Folgenden ›Geigenfantasia‹ – steht in der Rezeption weit hinter der ›Wanderer-Fantasie‹ C-Dur für Klavier D 760 (1822) und der Fantasie f-Moll für Klavier zu vier Händen D 940 (1828) zurück. Dabei fließen in dieses Werk eine Vielzahl verschiedener Traditionen ein, die in bisherigen Analysen zumeist nur separat oder noch kaum verfolgt wurden und erst im Zusammenhang ein lebendiges und veritables Bild der Komplexität der musikalischen Einflüsse in Wien zu Schuberts Zeit geben. In diesem Beitrag werden nach einem kurzen Exkurs zu Niccolò Paganini zunächst verschiedene formanalytische Zugänge zur ›Geigenfantasia‹ kritisch resümiert. Im Anschluss daran werden mit dem (Restaurant-)Verbunkos und der Straßenmusik zwei Einflüsse, die nicht der kunstmusikalischen Sphäre entstammen, näher in den Blick genommen. Insgesamt werden drei Typen von Geigenvirtuosen eingeführt: der ›Künstler‹ Paganini, der Primás einer ›Zigeuner-Bande‹ und der »arme Spielmann« aus Grillparzers gleichnamiger Novelle.

1 Grillparzer 2002, 21.

1. PAGANINI, DER ›KÜNSTLER‹

Im Januar 1828 war die Kritik nach der Uraufführung der ›Geigenfantasie‹ in einem öffentlichen Konzert von Josef Slawjck auch in Bezug auf sein Violinspiel gespalten.² Ab März desselben Jahres feierte Niccolò Paganini hingegen seinen Wiener Triumph, obwohl die Darbietung von Werken für Violine solo für die Zeit gewagt war.³ Seine 24 Capricci op. 1 »composti e dedicati agli artisti«⁴ enthielten bereits alle Zutaten, die er später mit der Aufnahme weiterer Bravourstücke und Variationen über Nationalhymnen ins Programm noch betonte: das Spiel auf jeweils nur einer Saite, Doppelgriffe, Pizzicati, eingängige Melodien. Das 24. Capriccio fasst alle virtuoson Blickfänge in einem variativen Presto-Finale zusammen.

Bemerkenswert ist die enge Verbindung des virtuoson Variationssatzes zum einen mit dem Präludieren und zum anderen mit der Verzierung von Kadenzen und Fermaten. Beide Praxen gelten in Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* (1829), einem Versuch die zahlreichen Gattungen der improvisierten und ausnotierten Fantasie seiner Zeit systematisch zu erfassen, als »Vorübungen und Bestandtheile des wirklichen Fantasierens«.⁵ Czernys Lehrwerk bildet laut Marianne Betz einen Brückenschlag zwischen der Improvisationspraxis des 18. Jahrhunderts und dem Begriffsverständnis von Fantasie des 19. Jahrhunderts⁶ und dient als ein Ausgangspunkt für die nachfolgende Diskussion.

Vor dem Hintergrund von Czernys Schrift stellt Paganinis fünftes Capriccio einen interessanten Fall dar, in dem eine ausgedehnte Verzierung des Hauptdreiklanges wie eine Art Pré- und Postlude jeweils in a-Moll und verdurt in A-Dur das Agitato umrahmt (Bsp. 1). Die Verzierung besteht aus der systematischen Erweiterung einer aufsteigenden Dreiklangsbrechung und einer absteigenden Tonleiter, die schließlich in eine auf- und absteigende chromatische Tonleiter mit abschließendem Akkordgriff mündet. Die Vorhersehbarkeit des ganzen Vorgangs bildet einen deutlichen Kontrast zum Überraschungseffekt der galanten ›Betrügereyen‹, auf die beispielsweise Mozart im fantastischen Stil gerne zurückgreift.

Fantasie zwischen Sonate und Potpourri

Die ›Geigenfantasie‹ besteht aus sieben Formteilen, die aufgrund der Wechsel von Taktart und Tempo eindeutig erkennbar sind. Formanalytische Auffassungen, die bislang in der Literatur auf eine formale Einordnung zwischen Fantasie und Sonate hinzielen, beruhen generell nicht auf einer mehrdeutigen Platzierung und Verschleierung von formalen Übergängen,⁷ sondern vielmehr auf einer unterschiedlichen Interpretation der Zusammenhänge zwischen diesen Formteilen. Im Spannungsfeld zwischen historischem und modernem Formverständnis werden im Folgenden Ansätze besprochen, die eine zunehmende Distanz zur Sonatenform zeigen.

2 Vgl. Hinrichsen 1997, 500.

3 Vgl. Hanson 2009, 106–108.

4 Titelseite der Erstausgabe, Mailand: Ricordi [1818].

5 Czerny 1829, 4.

6 Vgl. Betz 2001, 2.

7 Annette Richards sieht im Diskurs zu Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie B-Dur Wq 61/3 (1787) ein Charakteristikum, das zu einer »fantasia quasi una sonata« hinführt, also zum Gegenbild der späteren »sonata quasi una fantasia«. Vgl. Richards 2001, 21 und 23.

Beispiel 1: Niccolò Paganini, 24 Capricci op. 1: Nr. 5 Agitato, oben: [Prélude], T. 1; unten: [Postlude], T. 58

	(1) 1–36 Andante molto C	(2) 37–351 Allegretto a/A... a/C... As	(3) 352–479 Andantino As	(4) 480–492 [Andante molto] C	(5) 493–638 Allegro vivace C/a...A... a/C	(6) 639–664 Allegretto As/C	(7) 665–700 Presto C
a	Einleitung	Allegro Form	Andante con varia- zioni	Reprise (1)	Rondo	Reprise (3)	Finale
b	Einleitung	Development		Recapitulation			
	I	II	III	Reprise of introduction	IV	Reprise of song theme	coda
c	»Introduction«	[?], Passage	Variationen, Passage	Reprise (1)	Rondo, Passage	Reprise (3)	Finale
d	one statement...	based on same thematic germ	<i>Sei mir gegrüßt</i> four variations	one statement...	based on same thematic germ	<i>Sei mir gegrüßt</i> 5 th variation	coda

Tabelle 1: a. »Fantasie über mehrere Themen« (nach Czerny), b. »double function sonata« (nach McCreless), c. »Fantasie als Potpourri« (nach Czerny), d. »non-sonata fantasy« (nach Newbound)

Ausgehend von der Sonate würde eine zunächst dreisätzliche Sonatenanlage (Tab. 1) ab Takt 37 aus einer »Allegro-Form«, ab Takt 352 einem auf Schuberts Rückert-Lied *Sei mir gegrüßt* D 741 basierenden »Andante con Variazioni« und ab Takt 493 einem »Rondo« bestehen. In jedem Fall bildet der Variationssatz das Zentrum einer tendenziell zentral-symmetrischen Anlage. Zweifel an einer »Allegro-Form« erregt das Tonartenverhältnis, denn die Spannung zwischen verschiedenen Tonarten wird durch einen Moll-Dur-Kontrast zwischen a-Moll und A-Dur ersetzt. Die »Geigenfantasie« hätte außerdem – wie kein erster Satz in den späten Klaviersonaten Schuberts und keines seiner kammermusika-

lischen Werke⁸ – eine nach dem Variationsabschnitt wiederkehrende langsame Einleitung (T. 1–36/480–492). Czerny versieht aber die verschiedenen Gattungen der Salonfantasie prinzipiell mit einem Vorspiel.

Für die »Fantasie über mehrere Themen«, der Czerny u. a. Mozarts Fantasie c-Moll KV 475 und Beethovens Sonata quasi una fantasia Es-Dur op. 27/1 zuschreibt, wäre diese späte Reprise des Anfangsmotivs typisch und hätte eine einheitsstiftende Funktion.⁹ Hans-Joachim Hinrichsen stellt eindeutig eine Einleitung und deren Reprise fest.¹⁰ Patrick McCreless lässt hingegen offen, ob es sich um die Reprise einer Einleitung oder eines ersten Satzes handelt.¹¹ Die einmalige Präsenz einer Einleitung in Schuberts Klavier- und Kammermusik könnte ein Zugeständnis an die modischen Fantasiegattungen signalisieren. Es folgt ab Takt 639 eine Reprise des Variationsthemas in den laut McCreless strukturell grundlegenden Tonarten As-Dur und C-Dur.¹²

Arthur Godel versteht die drei späten Fantasien Schuberts nicht als romantische Loslösung von den klassischen Sonaten, sondern als unterschiedliche Modifikationen des klassischen Sonatenzyklus innerhalb von »zyklischen Fantasiesonaten«.¹³ In seiner Gegenüberstellung von »Wandererfantasie« und »Geigenfantasie« bleibt fraglich, aus welchem Grund das Lied für die Erstere noch »Prozeßmoment« sei und als thematisches Material das ganze Werk durchdringe, während es für die Zweitere ein Zitat in einem fremden Kontext bleibe¹⁴ oder als »versprengte Subjektivität« in der anonymen Virtuosität des Werkes erscheine.¹⁵ Der thematische Zusammenhang in der »Geigenfantasie« ist sehr wohl gegeben, nur auf einer anderen Ebene.

Für McCreless und Leo Black beruht der thematische Zusammenhalt in der »Wandererfantasie« auf der Rhythmik.¹⁶ Anders bei der »Geigenfantasie«: Black stellt in diesem Werk eine Ähnlichkeit im melodischen Profil der Themenköpfe aller vier Hauptteile fest.¹⁷ McCreless erkennt zwar ebenso eine Ähnlichkeit zwischen dem Variations- und dem Allegro-Thema, sieht aber eine weit umfassendere Verwandtschaft zwischen dem Andante-molto- und dem Allegro-Thema sowie eine diffuse Ausbreitung von melodischen und harmonischen Motiven von *Sei mir gegrüßt* in der ganzen Fantasie (Bsp. 2).¹⁸ Damit erscheint das Hauptmotiv hier, im Gegensatz zur »Wandererfantasie«, nicht am Anfang, sondern in der Mitte – als Kopfmotiv des Variationsthemas.

8 Vgl. McCreless 1997, 212.

9 Vgl. Czerny 1829, 63.

10 Hinrichsen 1997, 500.

11 McCreless 1997, 212.

12 Vgl. ebd., 225.

13 Godel 1979, 199.

14 Vgl. ebd., 200.

15 Vgl. ebd., 201f.

16 McCreless 1997, 209; Black 1997, 10.

17 Vgl. Black 1997, 15.

18 Vgl. McCreless 1997, 224, 228 und 230.

(Langsam)

Singstimme

O du Ent - riss' - ne mir und mei - nem

Klavier

pp

Kus - sel! Sei mir ge - grüßt,

(Andante molto)

pp

Andantino

Klavier r.h.
(Oberstimme:
vgl. Violine T. 362ff.)

p

Allegro vivace

Klavier r.h.

fp

f

Beispiel 2 (von oben nach unten): Franz Schubert, *Sei mir gegrüßt* D 741, T. 9–14; Fantasie D 934, Andante molto, T. 5–11; Andantino, T. 352–357; Allegro vivace, T. 493–496

Wenn das anfängliche Andante molto auch in jedem Fall thematisches Material vorwegnimmt, so könnte es mit Czerny dennoch als »Introduction« bezeichnet werden.¹⁹ »Introduction« oder erster langsamer Satz? McCreless findet im »double-function sonata cycle« eine formale Lösung, die in der Satzfolge das Sonatenprinzip auf klein- und großformaler Ebene wiedergibt.²⁰

Brian Newbould entfernt sich in seiner Analyse am weitesten von der Sonate als Formprinzip und stuft im Rahmen einer Korpusanalyse aller Fantasien Schuberts die »Geigenfantasie« hinsichtlich der thematischen Vernetzung als beste »non-sonata fantasy« ein.²¹ Die sieben Abschnitte fasst er zu zwei paarweise zusammenhängenden Dreier-Gruppen sehr unterschiedlicher Länge zusammen, denen zuletzt das Finale folgt. Dies

19 Vgl. Czerny 1829, 15. Eine »Introduction« bzw. »Introduzione« führen manche Musikwörterbücher speziell im Zusammenhang mit dem Potpourri ein. Vgl. Momigny 1818, 280; Schrader 1827, 105. Momigny erwähnt auch die Möglichkeit eines wiederkehrenden Themas.

20 Der Begriff »double-function sonata« geht auf William S. Newman zurück. Vgl. McCreless 1997, 211.

21 Newbould 2001, 135.

setzt voraus, dass zum einen der Variationssatz im Andantino ebenfalls das Kernstück der Fantasie bleibt und die Reprise des Andante molto bzw. der Einleitung ab Takt 480 eine überragende Rolle in der Teilung der Formanlage spielt; zum anderen wird aber der Rückgriff auf das Andantino-Thema ab Takt 639 nicht als Reprise, sondern lediglich als eine nachträgliche fünfte Variation bewertet (vgl. Tab. 1).²² Die Interpretation ist problematisch, denn Newbould reduziert dafür den Formteil tonartlich auf As-Dur und vernachlässigt dessen Fortsetzung nach und in C-Dur.

Nicht in der Formanlage, sondern in allzu großen Charakterwechseln sieht Czerny die Grenze zum eigentlichen Potpourri überschritten.²³ Die moderne Fantasie als Potpourri für das breite Publikum soll vorzüglich auf Opernthemem, Nationalhymnen und Gassenhauern basieren.²⁴ Ein Kunstlied wie *Sei mir gegrüßt* fällt jedoch aus diesem Rahmen, den auch die Zufügung eines brillanten Presto-Finales²⁵ am Ende der Fantasie nicht glaubhaft wiederherstellen kann. Auch lässt die Violinkadenz zwischen zwei Fermaten am Ende des Andante molto (T. 35) am Bild der ›Geigenfantasie‹ als ornamental überladener Salonfantasie zweifeln. Die Ausführung als reine Brechung eines Dominantseptakkordes ohne ›blumige‹ Ausfigurierung der Akkordtöne ist im Vergleich zu Paganini recht simpel (Bsp. 3). Schubert musste außer dem internationalen Virtuositentum eines Paganini oder der Salonfantasie im Sinne Czernys noch Vorbilder aus seinem engeren Umfeld haben.

The image displays a musical score for Violin and Piano. The Violin part (top staff) features a long, sustained note (ferma) that spans across the measures, with a small 'g' marking above it. The Piano part (bottom staff) consists of two systems. The first system shows a complex, flowing melody in the right hand, with a 'g' marking above it. The second system shows a continuation of the melody, ending with a fermata. The score is written in G major and 3/4 time.

Beispiel 3: Franz Schubert, Fantasie D 934, Andante molto, T. 33–36

In Hinblick auf die thematische Ausarbeitung dieses Formteils stünden McCreless' zusätzliche Reprise und Newboulds zusätzliche Variation schließlich nicht so weit auseinander. Czerny zeigt gegen Ende seines beispielhaften Potpourris die Möglichkeit auf, das Cheru-

22 Vgl. ebd., 135–137.

23 Vgl. Czerny 1829, 63.

24 Vgl. ebd., 75.

25 Ein »glänzender Schluss« wird von Czerny (ebd.) gerade für die Gattung Potpourri der Salonfantasie wärmstens empfohlen.

bini-Thema dieses Teils mit einem früheren (Mozart-)Thema als »Contrathema« zu kombinieren und eröffnet zugleich die Möglichkeit, eine Kombination sämtlicher vorangehender Themen anzuschließen.²⁶ Schuberts Verfahren ist raffinierter. Dennoch bietet das Allegretto ab Takt 639 an vergleichbarer Stelle eine tonartliche, motivische, agogische und harmonische Summa der Fantasie an.

2. BIHARI, DER PRIMÁS

Schubert hielt sich in den Sommern 1818 und 1824 auf dem Anwesen des Fürsten Esterházy in Zseliz auf. Dort kam er mit slowakischen und ungarischen Volksliedern sowie mit der »zigeunerischen« Folklore in Berührung und komponierte insgesamt 22 Werke.²⁷ Die »Geigenfantasie« entstand allerdings in Wien, nachdem Schubert 1825–27 nahezu keine Werke mehr *en style hongrois* komponiert hatte.²⁸

Der Ausdruck *en style hongrois* bezeichnet Werke aus dem Bereich der Kunstmusik, die Elemente des Verbunkos integrieren. Der Begriff *verbunkos* (ungar. »Werbung«) umschreibt einen Werbungstanz, der ursprünglich der Rekrutierung von jungen Ungarn diente. In urbaner Umgebung pfleg(t)en »Zigeuner-Banden« in Restaurants eine langsame Art des Verbunkos, die durch übertriebenes Rubato, Ornamentation, Tempowechsel und »protziges« Virtuoso-Spiel gekennzeichnet war.²⁹ In den Gebieten des Osmanischen Reichs verstand man unter »Zigeunern« ursprünglich Musiker*innen aus unteren Gesellschaftsschichten. In Ungarn wurden die Roma de facto zu musikalisch-ethnischen »Zigeunern« und machten sich aus kommerziellen Gründen die ungarische Vokal- und Tanzmusik zu eigen. Aus dieser Minderheit stammte auch der in Wien bekannte Primás bzw. Geiger und Band-Leader János Bihari. Neben dem instrumentalen Verbunkos pflegten die Roma auch die *Nóta*-Lieder, die nicht aus dem Bauerntum, sondern aus dem niederen Adel hervorgingen und als Reaktion auf die deutschsprachigen »Volksthümlieder« die eigentliche ungarische Volksmusik überdeckten.³⁰

Fantasie *en style hongrois* und Verbunkos als Formprinzip

Jonathan Bellman unterteilt die stilistischen Merkmale des *style hongrois* in vier Kategorien: die Nachahmung von Instrumenten und Spielweisen, den Rhythmus, die Melodik und die Harmonik. Csilla Pethő macht aber neben einem Inventar der tatsächlichen Elemente *en style hongrois* der »Geigenfantasie« vor allem auf eine Verbunkos-ähnliche Formanlage im Andante molto und Allegretto aufmerksam, mit dem langsamen Vorspiel als *lassú*, dem ersten Teil des Allegretto als *friss* und dem anschließenden Perpetuum mobile als *Stretta* bzw. *figura* (Tab. 2). Ein vollständiges Verbunkos kann man sich grundsätzlich wie eine Suite von Tänzen vorstellen. Als *lassú*, wörtlich »langsam«, wird ein langsamer Tanz am Anfang des Verbunkos bezeichnet. Darauf folgt das *friss*, eine Folge schnell-

26 Vgl. ebd., 91.

27 Vgl. zu Schuberts Tätigkeit und den sozialen Umständen in Zseliz Vitálová 1992; Vitálová 1996.

28 Vgl. Bellman 1993, 168f.

29 Vgl. Frigyesi 2000, 142.

30 Vgl. zur Geschichte des Verbunkos Bellman 1993, 11–24; Frigyesi 2000, 140–145.

lerer Tänze, die in eine kurze Coda, die *figura*, münden kann.³¹ Diese Beobachtung öffnet neue Perspektiven in Hinblick auf abschweifende Stellen der ›Geigenfantasie‹, die bislang weniger Beachtung fanden.³²

(1) 1–36 Andante molto	(2) 37–351 Allegretto		(3) 352–479 Andantino/Variationen				(4) 480–492 Andante molto	(5) 493–638 Allegro vivace	(6) 639–664 Allegretto	(7) 665–700 Presto
			Thema	1	2, 3	4				
1–36 <i>lassú</i>	37–263 <i>friss</i>	263–251 <i>figura</i>	352 (<i>lassú</i>)	386 (<i>friss</i>)	410 (<i>figura</i>)	458 (<i>lassú</i>)		493–664 (<i>friss</i>)		665–700 (<i>figura</i>)
a	Verbunkos									
b	I ... PM		II	...PM		III				

Tabelle 2: Fantasie *en style hongrois* – Verbunkos als Formprinzip a. im Andante molto und Allegretto (nach Pethö) und b. für das Gesamtwerk; PM = perpetuum mobile

In Hinblick auf die Gesamtform, insbesondere auf die untypische Zurücknahme nach der dritten Variation in Takt 458, kann man ein dreimaliges Wiederkehren des Verbunkos-Musters *lassú* – *friss* – *figura* erkennen. Es stellt sich daher die Frage, ob die Tempowechsel und die in ein Perpetuum mobile mündende Rhythmik formbildende Rollen einnehmen können. Es ist also durchaus denkbar, dass Schubert das Verbunkos zum Prinzip der Gesamtform seiner Fantasie erhob und mit den Konventionen der Salonfantasie verschmolz, wie die späte Reprise des Anfangs und das Stretta-Finale zeigen.

William S. Newman untersuchte Schuberts agogische Angaben systematisch in Bezug auf die Frage »how much freedom, how much elasticity of the pulse rate, was actually intended within any selected tempo.«³³ In einer Vielzahl von Instrumentalwerken Schuberts seien demzufolge trotz aller Sorgfalt bei anderen musikalischen Parametern kaum Abweichungen von der grundsätzlichen Tempo-Angabe notiert. Auch in der ›Geigenfantasie‹ seien lediglich Fermaten und Wechsel zwischen schnellen und langsamen Tempi zu finden.³⁴ Schubert habe bis auf wenige notierte Ausnahmen, die hauptsächlich formale Gliederungsmomente betreffen, konstante Tempi beabsichtigt. Für agogische Abweichungen im eigentlichen Sinne habe er notierte Stilmittel wie Pausen, zu- und abnehmende Notenwerte sowie unregelmäßige Phrasenbildung bevorzugt.³⁵ Diese Beobachtungen stützen also eine formale Interpretation, die Tempoveränderungen zur Grundlage nimmt.

Eine am Verbunkos-Prinzip orientierte Formanalyse der ›Geigenfantasie‹, die auf dem notierten Verlauf basiert, ist mit Newmans Befunden kongruent. Für die Kunst- bzw. Salonmusik liegen daneben aber auch Quellen vor, so etwa pädagogische Schriften von Johann Nepomuk Hummel und Czerny,³⁶ die einige Auskunft über den nicht notierten Anteil geben können. Im Falle des Verbunkos sind keine vergleichbaren Quellen bekannt. Zugleich erlauben moderne Aufführungen von Verbunkos-Musik keine Rückschlüsse auf die historische

31 Vgl. Pethö 2000, 272.

32 Ab Takt 265 sieht Hinrichsen stattdessen die nachgestellte Durchführung eines Sonatensatzes, die zugleich als Überleitung zum Variationensatz fungiert. Vgl. Hinrichsen 1997, 500.

33 Newman 1975, 530.

34 Vgl. ebd., 530–532.

35 Vgl. ebd., 542.

36 Hummel 1838; Czerny 1846.

Praxis. Die strukturelle Beschleunigung mit der Folge *lassú – friss – figura* aber kann als konstantes Prinzip angenommen werden. Selbst wenn Fragen der Agogik im Verbunkos also nicht abschließend geklärt werden können, nehmen die Tempowechsel und die Rhythmik des Verbunkos in Schuberts Instrumentalmusik im Allgemeinen und in der ›Geigenfantasie‹ als *Fantasie en style hongrois* im Besonderen eine formbildende Funktion ein.

3. DER ARME SPIELMANN ALS HISTORISCHES DOKUMENT

Seit 1831 arbeitete Schuberts Freund Franz Grillparzer an seiner Novelle *Der arme Spielmann*.³⁷ Nach Grillparzers eigenen Aussagen ließ er sich von dem Schicksal eines Bekannten inspirieren, der im Wiener Vorort Brigittenau wohnte und wahrscheinlich 1830 bei einer großen Überschwemmung ums Leben kam. Obwohl u. a. Ferdinand Kauer in Betracht gezogen wurde, lassen sich keine realen Vorbilder für die Hauptfigur abschließend nachweisen.³⁸ Der verarmte Kauer, ehemals musikalischer Direktor und erster Geiger des Leopoldstädter Theaters, war als Singspiel-, Potpourri- und Verbunkos-Komponist tätig. Die Novelle enthält neben topographischen und historischen Daten auch präzise musikalische Angaben, die auf Kauers Tätigkeitsfelder schließen lassen und vor allem Grillparzers vielschichtige Kenntnisse der Wiener musikalischen Szene belegen. Im folgenden Ausschnitt beispielsweise erzählt Jakob, der fiktive »Spielmann«, wie er nach längerer Zeit erneut zum Geigenspiel fand und vergeblich nach einem volkstümlichen Lied, dem Sehnsuchsobjekt der gesamten Narration, suchte:

Ich hatte inzwischen die Violine mit Eifer wieder aufgenommen und übte vorderhand das Fundament gründlich durch, erlaubte mir wohl auch von Zeit zu Zeit aus dem Kopfe zu spielen, wobei ich aber das Fenster sorgfältig schloss, da ich wusste, dass mein Vortrag missfiel. Aber wenn ich das Fenster auch öffnete, bekam ich mein Lied doch nicht wieder zu hören. Die Nachbarin sang teils gar nicht, teils so leise und bei verschlossener Türe, dass ich nicht zwei Töne unterscheiden konnte.³⁹

Der Außenseiter bildet damit eine Art Wiener Gegenpol zu international gefeierten Virtuosen wie Paganini.

Straßenmusik und meisterliches Potpourri

Am ersten Sonntag nach dem Vollmond im Monat Juli war in Wien Brigittenkirchtag. Der religiöse Feiertag wurde vor allem zum Volksfest mit Picknick, Tanzen und informellen Konzerten genutzt.⁴⁰ In diesem Rahmen gibt Jakob nicht wie andere Straßenmusikanten die Gassenhauer und ›Deutschwalzer‹ zum Besten, sondern eine Auswahl von Werken großer Meister voller Passagen und Doppelgriffe, denen er spieltechnisch nicht gewach-

37 Vgl. zur Werkgeschichte und der stilistischen Einordnung der Novelle Bachmeier 2002b und Franz 1980.

38 Vgl. Franz 1980, 162.

39 Grillparzer 2002, 27. Das »Fundament« üben bedeutet, technische Etüden und Capricci zu spielen, während das »aus dem Kopfe« spielen für die freieste Form der Improvisation steht. Vgl. Bachmeier 2002a, 59.

40 Vgl. Hanson 2009, 85f. und 181.

sen ist.⁴¹ Beide Formen der Musikdarbietung – die Gassenhauer der Straßenmusikanten und Jakobs versuchte Virtuosität – bilden mögliche Bestandteile eines damaligen Potpourris ab, wobei sowohl thematisches Material als auch Ausführung die Qualität des Endprodukts bestimmen.⁴² Johann Daniel Andersch gibt beispielsweise eine naheliegende Definition des Potpourris als eine Reihung von Werkausschnitten verschiedener Meister mit teilweise oder vollständig zitierten Melodien, die mit Gassenhauern vermischt und durch ›Zwischensätze‹ verbunden werden.⁴³

Die breite Spanne zwischen dem Straßen-Potpourri und dem künstlerischen Anspruch der meisterlichen Vorlagen kann einen Rahmen setzen für die Kontextualisierung des Rückert-Liedes in der ›Geigenfantasie‹ als Vorlage eines ›kultivierten‹ Potpourris.

Volkstümlicher Ton und Freie Fantasie

Die Freie Fantasie als Gattung geht zwar auf die Definition von Carl Philipp Emanuel Bach im Jahr 1762 zurück. Zur Zeit von Schuberts ›Geigenfantasie‹ wird sie aber begrifflich auch mit dem Capriccio oder der Caprice gleichgesetzt.⁴⁴ Unter ›Capriccio‹ verstand dann Czerny in der Folge von Beethovens op. 77 die freieste Art der Improvisation.⁴⁵ Grillparzer lässt das »Phantasieren« als Spielen »aus der Einbildung« bzw. »ohne Noten« aus nicht näher genannten »Musikbüchern« zitieren,⁴⁶ könnte aber wegen seiner Vorliebe für J. S. Bach und Mozart⁴⁷ eher ältere oder konservative Literatur im Sinn gehabt haben. Mozart verwendet in seiner exemplarischen Fantasie c-Moll KV 475 eine für die Gattung der Freien Fantasie typische Technik der thematischen Verarbeitung, die ›rhythmisch-metrische Betrügerey‹.⁴⁸ Dieser Technik bedient sich Schubert in der ›Geigenfantasie‹, um das Thema des Allegro vivace aus dem Thema des Andante molto zu gewinnen (Bsp. 4).⁴⁹

Eine wesentliche Rolle bei der Zuschreibung der ›Geigenfantasie‹ zum *style hongrois* spielt aber die Anwendung des *hallgató* auf die Geigenstimme des Andante molto. Im *hallgató*, einem langsamen, auf einem (Nóta-)Lied⁵⁰ oder Tanzthema beruhenden Satz,

41 Vgl. Grillparzer 2002, 10f. Die Straßenmusikanten stellten die unterste Schicht der Wiener Musizierenden dar. Viele waren geistig oder körperlich behindert, andere täuschten eine Behinderung nur vor. In diesem relativ gesetzfreien Raum bestand die Möglichkeit, sich teilweise der Zensur zu entziehen. Vgl. ebd., 174–176.

42 Ein krudes Opern-Flickwerk Ferdinand Kauters wie die *Fantasia in cui sono unite diverse idee ricavate dalle opere...* für Klavier (1787) beginnt beispielsweise in C-Dur, reiht Zitate aus zehn bekannten Theaterwerken aneinander und gelangt irgendwann, ohne jeglichen künstlerischen und spieltechnischen Anspruch des Klaviersatzes, in B-Dur an das Ende.

43 Bei Andersch 1829, 347 wird die Bezeichnung Potpourri ausnahmsweise mit ›Quodlibet‹ gleichgesetzt.

44 Vgl. u. a. Schrader 1827, 28, und Andersch 1829, 84.

45 Vgl. Czerny 1829, 105.

46 Vgl. Grillparzer 2002, 10.

47 Vgl. ebd., 22.

48 Zur Begriffsklärung und für eine Analyse der Fantasie KV 475 hinsichtlich der ›rhythmisch-metrischen Betrügereyen‹ vgl. Schleuning 1973, 339–343.

49 McCreless fehlt der eine oder andere Begriff, um die thematische Verwandtschaft näher zu beschreiben.

50 Bellman sieht das *hallgató* grundsätzlich als rhapsodische Bearbeitung von Vokalliteratur und als langsame Gegenstück zur schnellen Tanzmusik namens *cifra*. Vgl. Bellman 1993, 17.

interpoliert der Primás die gegebene Melodie als eine Art Cantus firmus mit improvisiertem Virtuosenspiel. Dabei wird er durch eine akkordische Begleitung des Ensembles unterstützt, das am Ende der Kadenz wieder stärker hervortritt.⁵¹ Auf analoge Weise wird aus dem Kopfmotiv des *Sei-mir-gegrüßt*-Themas das Thema des Andante molto abgeleitet (vgl. Bsp. 2). Dieses Verfahren verschmilzt bei Schubert mit dem für die Salonfantasie erforderlichen Vorspiel, das ebenfalls mit einer Fermate auf der Dominante schließt.

(Andante Molto)

Violine *pp*

Allegro vivace

Klavier *fp*

Beispiel 4: Franz Schubert, Fantasie D 934, oben: Andante molto, T. 5–18, Geigenstimme; unten: Allegro vivace, T. 493–500, Klavierstimme

Beide Verarbeitungstechniken beruhen auf einer Interpolation der melodischen Kerntöne. Aber während es das *hallgató* ermöglicht, nach dem Kopfmotiv die Melodie zu verlassen und einzelne Segmente durch Ornamente zu ersetzen, ist es bei einer ›rhythmisch-metrischen Betrügerey‹ in der Regel bis zum Ende möglich, die melodischen Kerntöne in der neuen Ausführung zu verfolgen. In der Verarbeitung des Lieds bzw. Variationsthemas zum Thema des Andante molto hat sich Schubert für die volkstümliche Variante entschieden, im Falle des Andante molto und des Allegro vivace dann eher für ›Bach und Mozart‹.

51 Vgl. Loya 2011, xvi. Transkriptionen des *hallgató* zeigen u. a. chromatische Läufe und charakteristische Tonwiederholungen wie in der ›Geigenfantasie‹ ab Takt 136. Vgl. Frigyesi 2000, 142–144.

»Worte verderben die Musik«⁵²

Jakob unterscheidet zeitlich und räumlich zwischen zwei grundsätzlichen Arten der Fantasie: tagsüber die kommerzielle Darbietung großer Meister auf der Straße und abends das freieste Fantasieren in den eigenen vier Wänden. In *Der arme Spielmann* ebenso wie in der ›Geigenfantasie‹ wird zudem eine Idealisierung der volkstümlichen Improvisation vollzogen, die weg von der Realität des Volks- bzw. Kunstlieds zu einer höheren textlosen Welt führt. Diese Denkweise in Intervallen und »nämlichen Töne[n]« beschreibt Grillparzer an einer anderen Stelle:

Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoh bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genussreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischenliegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt. Die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. – Und das nannte der alte Mann Phantasieren! – Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer.⁵³

Die Beschreibung ist wie für den Themenkomplex im Allegretto geschaffen. Am deutlichsten lässt das Thema in den Takten 37 bis 44 der Geigenstimme (Bsp. 5) und den Takten 45 bis 52 der Klavierstimme den ungarischen Ton erklingen, vom volksliedartigen Quarteneinstieg in die Melodie über die charakteristische Akzentuierung und Ornamentik bis zu den kreisförmigen *Friss*-Figuren. In der jeweiligen Gegenstimme verbinden sich währenddessen eine betonte Tonwiederholung und eine markante Intervallfolge zu einer Einheit. Der zweistimmige Themenkomplex stellt dabei eine weitere stilistische Synthese dar. Zum einen ist eine Überlagerung zweier thematischer Elemente festzustellen, die Newman zufolge von Schubert gepflegt wird und ein konstantes Tempo an solchen Stellen automatisch impliziert.⁵⁴ Zum anderen verweist auch der im Duo ja allgemein nicht unübliche Austausch der Stimmen hier auf den populären Bereich: So wie in einer ›Zigeuner-Bande‹ das Thema des Primás von einem zweiten Ensemblemitglied wiederholt wird, erklingt hier das Geigenthema ab Takt 45 ein zweites Mal in der Klavierstimme.

Eine ausgeklügelte Art der Fantasie, die um ein Kunstlied herum verschiedene Arten des Virtuositums und der Musikkulturen in sich vereint, bahnte Schubert nicht den Weg zur großen Bühne. Zu einer schlichten Salonfantasie fehlte ihm keineswegs das satztechnische Können, wohl aber offenbar der Wille, einen Teil seiner Wiener Identität und seines komplexen Musikverständnisses preiszugeben.

52 Grillparzer 2002, 21.

53 Ebd., 13.

54 Vgl. Newman 1975, 539.

Allegretto

Violine

Klavier

Beispiel 5: Franz Schubert, Fantasie D 934, Allegretto, T. 37–44, Themenkomplex

Literatur

- Andersch, Johann Daniel (1829), *Musikalisches Wörterbuch*, Berlin: Natorff.
- Bachmeier, Helmut (2002a), »Anmerkungen«, in: Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 53–62.
- Bachmeier, Helmut (2002b), »Nachwort«, in: Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 63–73.
- Bellman, Jonathan (1993), *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Boston: Northeastern University Press.
- Betz, Marianne (2001), »Fantasia«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
<http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070511f9t34/ft/bsb00070511f9t34?page=9&c=soIsearchHmT> (14.11.2018)
- Black, Leo (1997), »Oaks and Osmosis«, *The Musical Times* 38/1852, 4–15.
- Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.
- Czerny, Carl (1846), *Von dem Vortrage (=Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, Tl. 3), Faksimile-Ausgabe der 2. Auflage, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991.
- Frigyesi, Judit (2000), »The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle«, in: *Bartók Perspectives: Man, Composer, Ethnomusicologist*, hg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, New York: Oxford University Press, 140–151.

- Godel, Arthur (1979), »Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien«, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht*, hg. von Otto Brusatti, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 199–206.
- Grillparzer, Franz (2002), *Der arme Spielmann* [1844], durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam.
- Hanson, Alice (2009), *Musical Life in Biedermeier Vienna* [1985], Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1997), »Spätstil: 1827/28. Die Kammermusik«, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 499–507.
- Hummel, Johann Nepomuk (1838), *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* [...], Reprint der 2. Auflage, hg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt: Zimmermann 1989.
- Loya, Shay (2011), *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- McCreless, Patrick (1997), »A Candidate for the Canon? A New Look at Schubert's Fantasia in C Major for Violin and Piano«, *19th-Century Music* 20/3, 205–230.
- Momigny, Jérôme-Joseph de (1818), »Pot-Pourri«, in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, hg. von Félix Vicq-d'Azur, Bd. 2, Paris: Panckoucke, 280.
- Newbould, Brian (2001), »Schubert and the Fantasy«, in: *Schubert Jahrbuch 1999*, hg. von Dietrich Bere, Walther Dürr, Walburga Litschauer und Christiane Schumann, Kassel: Bärenreiter, 129–139.
- Newman, William S. (1975), »Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music«, *The Musical Quarterly* 61/4, 528–545.
- Pethö, Csilla (2000), »»Style Hongrois«. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41/1–3, 199–284.
- Richards, Annette (2001), *The Free Fantasia and the Musical Pictorial*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schleuning, Peter (1973), *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen: Kümmerle.
- Schrader, Johann Anton (1827), *Kleines Taschenwörterbuch der Musik*, Helmstedt: Fleck-eisen'sche Buchhandlung.
- Vitálová, Zuzana (1992), »Schubert in Zseliz«, *Schubert durch die Brille* 8, 93–102.
- Vitálová, Zuzana (1996), »Schubert im Umkreis von Zseliz«, *Schubert durch die Brille* 16/17, 39–40.

Vidic, Roberta (2018): Multikulturelles Virtuosentum. Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827). ZGMTH 15/2, 177–191.
<https://doi.org/10.31751/987>

© 2018 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

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: 11/10/2018

angenommen / accepted: 11/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik

Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song *Around the World* der Red Hot Chili Peppers

Tobias Werner

Der Rhythmus eines Stückes ist das Ergebnis des Zusammenspiels aller vorhandenen Einzelrhythmen. Letztere können jedoch für die Hörer*innen nicht alle von gleicher Relevanz sein. In einer wahrnehmungsorientierten Rhythmusanalyse stellt sich somit die Frage nach der Selektion der Einzelrhythmen. Dieser Frage nähere ich mich über gestalttheoretische Annahmen und Theorien kognitiver Wahrnehmungsprozesse. Die so ermittelten Einzelrhythmen werden in einem weiteren Schritt auf ihr Dissonanzverhältnis zueinander und zum jeweiligen Metrum untersucht. Der vorliegende Aufsatz demonstriert dieses Analyseverfahren am Song *Around the World* aus dem Album *Californication* (1999) der kalifornischen Funkrock-Band Red Hot Chili Peppers.

The rhythm of a musical piece is the result of the interaction between all individual rhythms. However, the latter cannot all be of equal relevance for the listener. Therefore, in a perception-oriented analysis of rhythm, the question of selection among the individual rhythms arises. This article approaches this question by means of gestalt psychology and theories of cognitive perceptual processes. The individual rhythms identified are analyzed according to the type of dissonance they form with other rhythms and the current meter. This analytical method is exemplified by an analysis of the song *Around the World* from the album *Californication* (1999) by the Californian funk rock band Red Hot Chili Peppers.

Schlagworte/Keywords: analysis of pop music; gestalt psychology; Gestalttheorie; music cognition; Musikkognition; Popmusik-Analyse; rhythmic dissonance; rhythmische Dissonanz; Rhythmusanalyse; salience; Salienz

›SALIENZ‹ UND DIE KOGNITIVE GRUPPIERUNG VON KLANGEREIGNISSEN

In diesem Text möchte ich einen neuen Ansatz zur Rhythmusanalyse vorstellen. Ich nähere mich dabei der Bestimmung von Einzelrhythmen und ihren Spannungsverhältnissen zueinander und zum Metrum über kognitive Prozesse, die das Musikhören prägen. Meine Annahmen in diesem Bereich basieren dabei sowohl auf den Ergebnissen musikpsychologischer Studien als auch auf meiner eigenen Intuition. Analysegegenstand ist der Song *Around the World* aus dem Album *Californication* (1999) der kalifornischen Funkrock-Band Red Hot Chili Peppers,¹ dessen rhythmische Komplexität und metrische Ambiguität von Interesse ist.

Den Anstoß zur Wahl eines kognitivistischen Ansatzes gab die Komponententheorie Peter Petersens.² Bei einer Komponentenanalyse wird der Gesamtrhythmus zunächst in seine ›Komponentenrhythmen‹ zerlegt, welche nicht nur die Rhythmen der Klangeinsätze

1 Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, auf: Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1.

2 Vgl. Petersen 2010.

einzelner Stimmen umfassen, sondern etwa auch die Rhythmen der Tonhöhenänderungen (Komponente ›Tonhöhe‹) und diastematischen Wendepunkte (Komponente ›Diastematik‹). Jedem einzelnen Ereignis innerhalb dieser Komponenten wird systematisch ein »rhythmisches Gewicht«³ zugeschrieben. Die Bedeutung dieser metaphorischen Bezeichnung umschreibt Petersen mit »Geltung«,⁴ womit der Grad der Erregung von Aufmerksamkeit gemeint ist.

Man stelle sich vor, dass im Verlauf einer Melodie ein Ton zugleich gedehnt, erhöht, verstärkt und besonders artikuliert ist und dass mit diesem Ton vielleicht auch noch die Harmonie wechselt, eine neue Farbe eintritt und eine neue Phrase beginnt; in diesem Fall wird dem Ton ein erhöhtes komponentenrhythmische Gewicht zuzumessen sein. Der mehrfach qualifizierte Ton gehört offenkundig zu den ›wichtigen‹, also stark ›gewichteten‹ Markierungspunkten im Zeitkontinuum. Dies bedeutet, dass von ihm eine verstärkte Signalwirkung ausgeht, die die Aufmerksamkeit von Spieler und Hörer auf sich zieht.⁵

Aufmerksamkeit nun ist ein kognitives Phänomen und wird weitgehend (wenn auch nicht ausschließlich) von der Auffälligkeit eines Ereignisses beeinflusst. In der Psychologie hat sich hierfür der Begriff ›Salienz‹ etabliert. Reize, die »eine höhere Salienz (d. h. Auffälligkeit) haben [...] stechen in unserer Wahrnehmung mehr hervor.«⁶

Der Begriff ›Salienz‹ drückt somit im wörtlichen Sinne aus, was ›rhythmische Gewicht‹ im metaphorischen Sinne ausdrückt. Für einen kognitivistischen Ansatz ist er deshalb der passendere Begriff. In vielen Fällen ist er auch zutreffender als der Begriff ›Akzent‹ (so ist etwa der mitunter verwendete Begriff ›Dauern-Akzent‹ kein sehr glücklicher).

Bei meinem Ansatz geht es vor diesem Hintergrund zunächst darum, die Salienz von Klangereignissen zu bestimmen. Dabei bilden die Untersuchungsergebnisse musikpsychologischer Studien das Fundament. Die folgende kurze Diskussion beschränkt sich auf die in Bezug auf den gewählten Song relevanten Faktoren für Salienz. Dabei mache ich zunächst keine systematischen Aussagen über die graduelle Abstufung von Salienz. Von Bedeutung ist vorerst nur, dass ein Ereignis dem/der Hörer*in auffällt und somit von besonderer rhythmischer Bedeutung ist. Auf diese Weise wird aus der Gesamtheit der musikalischen Ereignisse eine Auswahl getroffen. Salient in diesem Sinn sind vor allem folgende Ereignisse:

- Kamm- und Kieltöne;⁷
- der erste Ton einer Gruppe von Tönen;⁸
- Klänge von kontextuell langer Dauer⁹ (bemessen am *interonset interval*¹⁰).

3 Vgl. ebd., 65–73.

4 Vgl. ebd., 157.

5 Ebd., 65.

6 Fetchenhauer 2018, 337.

7 Mit diesen Begriffen bezeichnet Petersen die oberen und unteren diastematischen Wendepunkte (vgl. Petersen 2010, 25–30). Die Salienz dieser Töne hängt meiner Meinung nach mit der vorrangigen Wahrnehmung der Kontur einer Melodie zusammen (vgl. Parncutt 2005, 30, mit Bezug auf Dowling 1978; La Motte-Haber 2005, 81). Dabei sind Kammtöne in der Melodie salienter, Kieltöne dagegen im Bass (vgl. Mirka 2009, 47).

8 Die Wahrnehmung eines Gruppenanfangstons als salient wurde in Experimenten zur subjektiven Rhythmisierung erkannt (vgl. Schulze 2005, 455; Spitzer 2008, 216). Dies gilt auch für den ersten Ton einer melodischen Gruppierung (vgl. Mirka 2009, 48, mit Bezug auf Handel 1989).

9 Dabei handelt es sich um einen sogenannten ›Dauern-Akzent‹ (*durational accent*), vgl. Butler 2006, 150.

Neben der Wahrnehmung von einzelnen Klangereignissen spielt die Wahrnehmung von aufeinanderfolgenden Klangereignissen eine Rolle, die durch kognitive Gruppierungsprozesse gekennzeichnet ist. Deren Prinzipien werden von der Gestalttheorie beschrieben, sie gelten für das Sehen und Hören gleichermaßen:¹¹

Die Wahrnehmung fügt Klangstrukturen also zu kognitiven Klanggestalten zusammen. Dabei sind Gestaltungsprinzipien wirksam, die man auch zu Gestaltgesetzen zusammenfaßt. [...] Nach dem Gesetz der Gleichartigkeit-Ähnlichkeit streben Wahrnehmungsprozesse die Organisation in Gruppen an (Gruppierung), in denen Gleiches zusammengefaßt ist und Gruppen gebildet werden, die in sich einheitlich sind und klar umrissene Grenzen aufweisen.¹²

Die für meine Analyse relevanten Kriterien der Gruppierung sind Nähe, Ähnlichkeit und Kontinuität. Manfred Spitzer veranschaulicht diese in einer Grafik (Abb. 1).

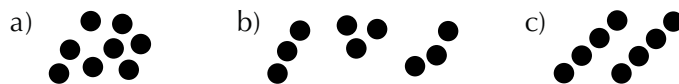


Abbildung 1: Veranschaulichung von kognitiven Gruppierungsprozessen in Anlehnung an Spitzer: a) eine ungeordnete Ansammlung von Punkten, b) drei Gruppen von Punkten (Nähe), c) zwei aufsteigende Punktreihen (Ähnlichkeit, Kontinuität)¹³

Die Aufteilung des Gesamtklanges in die Stimmen der einzelnen Instrumente wird von mir hier als Grundlage gestalthafter Musikwahrnehmung angenommen. Innerhalb einer Stimme werden Klangereignisse nun kognitiv zu einer Gruppe zusammengefasst, die 1) zeitlich oder diastematisch nahe beisammen liegen (Nähe), 2) in Abständen gleicher Dauer aufeinander folgen (Ähnlichkeit), 3) im Zusammenhang kontinuierlich auf- oder absteigen (Kontinuität).¹⁴

Relevant sind zum einen die Anfangstöne der so ermittelten Gruppen, zum anderen Gruppen mit gleicher Dauer zwischen den Klangeinsätzen. Die Spannungen, die sich zwischen solchen Gruppen bzw. rhythmischen Ebenen ergeben, lassen sich durch die von Harald Krebs an der Musik Robert Schumanns entwickelten Systematik der metrischen Dissonanzen beschreiben.¹⁵ Krebs ermittelt eine rhythmische Ebene jedoch nicht gestaltpsychologisch, sondern intuitiv am musikalischen Material.

Die Form von *Around the World* ist in der folgenden Tabelle dargestellt (Tab. 1). Die Analyse geht abschnittsweise vor.

10 Das *interonset interval* ist die Dauer zwischen dem Zeitpunkt des Beginns eines ersten Klanges und dem Zeitpunkt des Beginns eines zweiten Klanges (vgl. London 2004, 4); Pausen sind zwar für das ›Feeling‹ eines Rhythmus von großer Bedeutung, ihre Deutung in der rhythmischen Analyse ist jedoch noch nicht zufriedenstellend gelungen, weshalb sie hier keine Rolle spielen sollen.

11 Vgl. Schmitt 2010, 195.

12 Ebd., 194.

13 Vgl. Spitzer 2008, 126.

14 Ein Vergleich mit den von Lerdahl und Jackendoff (1990, 43–53) formulierten *grouping preference rules* kann hier nicht geleistet werden, ist aber für eine folgende Studie vorgesehen.

15 Vgl. Krebs 1999. Laut Krebs dissonieren metrische Ebenen. Kognitiv gesehen sind dies jedoch rhythmische Ebenen und ggf. eine metrische Ebene, da die gleichzeitige Wahrnehmung mehrerer Metren unmöglich ist (vgl. London 2004, 50). Ich spreche deshalb von *rhythmischen* Dissonanzen. Weitere Erläuterungen zur Theorie und Systematik von Krebs folgen in der Analyse.

Intro	Vers 1 00:29	Refrain 1 00:48	Vers 2 01:12	Refrain 2 01:31	Interlude 01:52	Vers 3 02:16	Refrain 3 02:37	Outro 03:17
10	2	8	8	8	8	8	16	16
	Bridge 1 00:24		Bridge 2 01:08		Bridge 3 02:11			

Tabelle 1: Formdarstellung von Red Hot Chili Peppers, *Around the World* (die Zahlen innerhalb der Felder bezeichnen die Anzahl der Takte)

INTRO



Beispiel 1: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 1–4, Beginn des Intros;¹⁶ ›H‹ bezeichnet ein *Hammer-On*.¹⁷



http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 1–4 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 00:00–00:10)

Die ersten beiden Takte des Intros haben eine rhythmische Funktion: Sie erzeugen das Metrum eines 4/4-Taktes (Bsp. 1/Audiobsp. 1). Dies geschieht durch die kognitiven Projektionen von Dauern zwischen zwei Klangeinsätzen, wie sie von Christopher Hasty theoretisch modelliert wurden.¹⁸ Die Dauer von einem Klangeinsatz zum nächsten wird auf mehreren Ebenen in die Zukunft projiziert (Abb. 2), es wird dadurch eine Erwartungshaltung bezüglich des Eintretens eines Ereignisses zum entsprechenden Zeitpunkt generiert und dessen Antizipation ermöglicht.

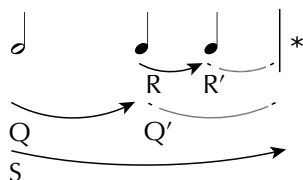


Abbildung 2: Darstellung von kognitiven Projektionsprozessen (*projection*) in Anlehnung an Hasty. Die durchgezogenen und gestrichelten Pfeile stehen für realisierte und unrealisierte projektive Potentiale.¹⁹

Mit der Wahrnehmung des 4/4-Metrums kommt es zu einem weiteren kognitiven und auch körperlichen Phänomen, das von Justin London als Einschwingung (*entrainment*) bezeichnet wird:

[...] meter is a musically particular form of *entrainment* or *attunement*, a synchronization of some aspect of our biological activity with regularly recurring events in the environment. [...]

When we are entrained our attention literally »moves with the music,« and this engenders and encourages our bodily movements as well – from tapping toes and swinging arms to dancing and marching. [...]

16 Alle Notenbeispiele sind Transkriptionen des Verfassers.

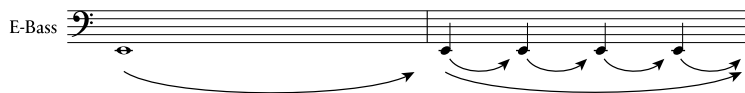
17 Bei einem *Hammer-On* wird der Ton allein durch das kräftige Aufsetzen eines Fingers der Greifhand auf die Saite der Gitarre erzeugt.

18 Vgl. Hasty 1997.

19 Vgl. ebd., 84 und 109.

Musical meter is the anticipatory schema that is the result of our inherent abilities to entrain to periodic stimuli in our environment.²⁰

Die gleichmäßigen, wiederkehrenden Ereignisse sind mit den Viertelnoten in Takt 2 gegeben. Deren zeitliche Abstände werden in die Zukunft projiziert und dadurch wird das Eintreten von weiteren Ereignissen antizipiert. Londons Einschwingungstheorie basiert somit auf Hastys Projektionstheorie und erweitert deren rein kognitiven Erklärungsansatz des Metrums um eine körperlich-muskuläre Komponente. Die Hörer*innen schwingen sich in den Takten 1 bis 2 auf einen regelmäßigen Puls ein, dessen Pulsschläge in Vierergruppen organisiert sind (Bsp. 2).



Beispiel 2: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 1–2; realisierte Potentiale, durch die das 4/4-Metrum generiert wird

Interessant ist nun, wie sich diese kognitiv-muskuläre Einschwingung zur zweitaktigen Basslinie in den Takten 3 bis 4 verhält. In dieser Basslinie werden die durchgehenden Sechzehntelnoten stellenweise kognitiv in Dreiergruppen organisiert, und zwar aufgrund der sich wiederholenden Strukturierung durch ein *Hammer-On* von *d* nach *e*, gefolgt von *e* (Ähnlichkeit). Da die Gruppenanfangstöne salienter als die übrigen sind, ergibt sich eine Gruppierung, die ich entgegen der 4/4-Takt-Notation (Bsp. 3) durch eine entsprechende Balkensetzung verdeutliche (Bsp. 4).



Beispiel 3: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 3–4, Intro-Basslinie mit Balkensetzung gemäß einem 4/4-Takt



Beispiel 4: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 3–4, Intro-Basslinie mit Balkensetzung entsprechend der kognitiven Gruppierung; der Ton *e* auf Zählzeit 3 in Takt 4 gehört zur nachfolgenden Vierergruppe.

Die obige Balkensetzung wirft die Frage auf, warum in Takt 4 eine Unterteilung der Sechzehntel in 3+3+2+4+4 erfolgt und nicht in 3+3+3+3+4. Denn gruppierungstechnisch ist das *e* auf der dritten Zählzeit die letzte Note nach dem Muster der vorherigen Dreiergruppen und zugleich die erste Note der nachfolgenden absteigenden Tonfolge, deren kontinuierliche Bewegungsrichtung eine Gruppe formiert. Analog zur ›Phrasenverschränkung‹ in der Formenlehre verwende ich hierfür den Begriff ›Gruppenverschränkung‹. Ich halte die Unterteilung 3+3+2+4+4 dennoch für die primäre aufgrund des noch im Gedächtnis haftenden Viererpulses. Dasselbe spielt auch in Takt 3 für die Gruppenzuordnung des *d* auf der Zählzeit 3.4 eine Rolle, ebenso das Kriterium der Nähe: Das *d* liegt diastematisch betrachtet näher zu *e* als zu *h*. Dem *h* folgen zudem zwei chromatisch ab-

20 London 2004, 4, 5 und 12.

steigende Töne nach, durch deren unmittelbare Nähe das *h* weiter vom *d* abgegrenzt wird. Die kognitive Unterteilung der Sechzehntelnoten in 3+3+3+3+4 ist deshalb nahelegend.

Diese unregelmäßigen Unterteilungen kommen in der populären Musik bekanntermaßen häufiger vor, wie Mark J. Butler für das Genre der ›Electronic Dance Music‹ festgestellt hat:

Another way of creating rhythmic variety within a pure span [gemeint ist hier ein 4/4-Takt] is to divide it asymmetrically rather than evenly. Given the constraints associated with such spans, it is not surprising to discover that asymmetrical divisions are pervasive in electronic dance music. The two most common divisions by far are 3+3+2 [...] and 3+3+3+3+4 [...].²¹

Anstelle des Begriffs ›asymmetrisch‹ verwende ich den Begriff ›unregelmäßig‹. Diese unregelmäßigen Unterteilungen treffen nun auf das in den Takten 1 bis 2 etablierte und kognitiv-muskulär übernommene 4/4-Metrum. Durch Projektion wird auf der zweiten Zählzeit in Takt 3 ein salientes Ereignis erwartet, stattdessen erklingt an dieser Stelle die wenig saliente mittlere Note der zweiten Sechzehntel-Dreiergruppe. Der saliente erste Ton jeder Dreiergruppe zieht zudem Projektionen nach sich, welche mit den vorherigen Projektionen nicht kongruent sind. Die daraus resultierende rhythmische Dissonanz bezeichnet Krebs als *Gruppierungsdissonanz*:

[...] this dissonance type arises from the association of nonequivalent groups of pulses. Grouping dissonance may be labeled with a »G« followed by a ratio of the cardinalities of the layers involved, the larger cardinality being listed first. Thus [...] the dissonance formed by the 3- and 2-layers would be labeled G3/2 (1=8th).²²

Die Dissonanz in Takt 3 ist demnach mit G4/3 (1=Sechzehntel) zu bezeichnen. Nun gibt es in Takt 3 aber keine Klangereignisse mehr, die den Viertelpuls explizit darstellen. Die Frage ist somit, ob eine rhythmische Dissonanz oder ein Wechsel des Metrums wahrgenommen wird. Für Ersteres spricht, was Hasty als ›mentale Trägheit‹ (»mental inertia«²³) und London als ›Fortführung‹ (»continuation«²⁴) bezeichnet: Ein kognitiv erfasstes Metrum wird einige Zeit aufrechterhalten, auch wenn es klanglich nicht mehr realisiert wird. Dadurch ergibt sich hier eine ›indirekte Dissonanz‹ (»indirect dissonance«²⁵). Ich bin jedoch der Meinung, dass in der Wahrnehmung durch die viermalige Wiederholung der Dreiergruppierung durchaus ein Metrumwechsel vollzogen wird und die Hörer*innen sich auf den neuen, unregelmäßigen Puls einschwingen. Takt 3 wird so zu einem unregelmäßigen Takt, der während der ersten drei Viertel auf einer ternären Unterteilung beruht, etwa 12[4x3]+4/16. So lässt sich in diversen Videomitschnitten von Live-Performances des Songs beobachten, dass der Bassist seine Körperbewegungen dem Puls der Gruppen anpasst und nicht dem Viertelpuls (Videobsp. 1).

21 Butler 2006, 94.

22 Krebs 1999, 31.

23 Vgl. Hasty 1997, 168.

24 Vgl. London 2004, 50.

25 Vgl. Krebs 1999, 45.

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Video01.mp4

Videobeispiel 1: Red Hot Chili Peppers, *Around The World*, T. 1–10; live at Shoreline Amphitheatre, 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=l-ECGUCjsTw>, 0:00–0:20 (22.10.2018)

Die in Takt 5 einsetzende Gitarre und das in Takt 7 einsetzende Schlagzeug übernehmen das Gruppierungsmuster der Basslinie. Dadurch, dass nach einer Dauer von je vier Vierteln die Dreiergruppierungen erneut einsetzen, wird im Laufe des Intros immer klarer, dass neben den 3/16-Gruppierungen auch ein Viertelpuls (4/16) vorliegt. Die Hörer*innen können diesem oder dem unregelmäßigen Puls geistig und körperlich folgen, die Anlage der Musik lässt beide Möglichkeiten ohne Anstrengung zu.

BRIDGE

Die unregelmäßige Gruppierung der Sechzehntelnoten des Intros endet mit dem Übergang vom Intro zur Bridge. Hier spielt die Gitarre das Riff, das sie auch im weiteren Verlauf des Verses durchweg spielt (Bsp. 5/Audiobsp. 2). Dieses Riff scheint zunächst abermals kein regelmäßiges 4/4-Metrum erkennen zu lassen, da die Position der salienten Kamm- und Gruppenanfangstöne auf die im 4/4-Metrum leichtesten Sechzehntel fallen (Bsp. 6). Dennoch ist ein durchgehender Viertelpuls deutlich spürbar. Die Analyse des Intros hat bereits gezeigt, wie schnell die Einschwingung auf Pulsschläge unterschiedlicher Dauer gelingt. Das Einschwingen auf einen Viertelpuls geschieht hier in der zweiten Hälfte von Takt 10, vor Einsatz des Riffs. Da in Takt 11 nun (im Gegensatz zu den Takten 3, 5, 7 und 9) *keine* 3+3+3+3+4-Unterteilung der Sechzehntel mehr vorgenommen wird, bleibt der kognitiv in Takt 10 angenommene Viertelpuls bestehen und das Riff der Gitarre wird auf diesen bezogen (Bsp. 7).



Beispiel 5: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 11–12; Vers-Riff der Gitarre

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 11–12 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 00:24–00:29)



Beispiel 6: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 11–12; Vers-Riff der Gitarre mit Balkensetzung entsprechend der Gruppierung, darunter der Rhythmus der salienten Töne

Beispiel 7: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 10–11; nach dem letzten Takt des Intros wird das Riff der Gitarre auf den Viertelpuls bezogen. Das Kürzel ›W.C‹ bezeichnet ein Bending der Gitarrensaiten um einen Ganzton (*whole step bending*).

Doch warum führen die Synkopen, die durch den jeweiligen Gruppenanfangston und die Kammtöne entstehen, nicht zu einer metrisch anderen Wahrnehmung des Riffs, etwa so wie in Beispiel 8 dargestellt?

Beispiel 8: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 11; Vers-Riff der Gitarre um eine Sechzehntel nach rechts verschoben. Die salienten Gruppenanfangstöne und Kammtöne fallen nun auf eine jeweils schwerere Zählzeit.

David Temperley zufolge liegt der Grund darin, dass eine Synkopierung in Melodien von Rockmusik als Abweichung (*deviation*) einer kognitiv erschlossenen Tiefenstruktur erkannt wird – insbesondere, wenn zuvor ein entsprechender Puls etabliert wurde.

An alternative approach would be to view syncopation as some sort of deviation from an underlying structure. When we hear a syncopated melody, therefore, we infer an underlying structure for it which is different from the surface structure.²⁶

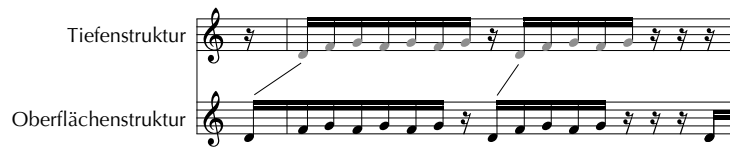
Die Wahrnehmung des Metrums wird durch eine synkopierte Melodie deshalb nicht infrage gestellt, sondern vielmehr verstärkt: »indeed, syncopated rhythms often seem to reinforce the metre of a song rather than conflicting with it.«²⁷ Eine Erklärung hierfür bleibt Temperley allerdings schuldig. Ich vermute, dass die verstärkte Wahrnehmung des Metrums auf eine erhöhte geistige Aktivität zurückzuführen ist, die eintritt, sobald die Positionen salienter Klangereignisse nicht zum internalisierten metrischen Schema passen. Ob ein Metrum infrage gestellt oder verstärkt wird, hängt zudem mit der Art der rhythmischen Dissonanz zusammen. Anders als bei der Intro-Basslinie liegt beim Gitarren-Riff eine Verschiebungsdissonanz vor (*displacement dissonance*) D2-1 (1=Sechzehntel).²⁸ Die salienten Kammtöne sowie Gruppenanfangstöne sind um eine Sechzehntel nach links verschoben im Vergleich zur Pulsebene der Achtel (vgl. Bsp. 10). Sie wei-

26 Temperley 1999, 26.

27 Ebd.

28 Vgl. Krebs 1999, 33–35. ›D‹ steht für *Displacement*. Die erste Zahl bezeichnet die Dauer zwischen zwei Akzenten, die aus den zueinander in einer Dissonanz stehenden Ebenen resultiert. Die zweite Zahl bezeichnet die Anzahl der Pulsschläge, um die eine Ebene verschoben wurde, nach vorne (Pluszeichen) oder hinten (Minuszeichen).

sen jedoch dieselben Dauernabstände auf (Achtel), während bei einer Gruppierungsdissonanz unterschiedliche Dauern zwischen den salienten Klangeinsätzen der beteiligten rhythmischen Ebenen bestehen. Eine Gruppierungsdissonanz kann dadurch das jeweilige Metrum eher infrage stellen, da es mit dessen Puls nicht vereinbar ist. Das gesamte Riff der Gitarre wird also als um eine Sechzehntel nach vorne verschoben erkannt (Bsp. 9), es wirkt so weit weniger statisch.



Beispiel 9: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 11; Tiefenstruktur und klingende Oberflächenstruktur des Bridge- und Vers-Riffs der Gitarre

VERS

Im Vers wird das Metrum eines 4/4-Taktes deutlich wahrgenommen, zu diesem Metrum bestehen aber mehrere rhythmische Dissonanzen (Bsp. 10/Audiobsp. 3). Das Riff der Gitarre weist die eben erläuterte Verschiebungsdissonanz D2–1 (1=Sechzehntel) auf, der Bass in der ersten Takthälfte abermals die Gruppierungsdissonanz G4/3 (1=Sechzehntel). In der zweiten Takthälfte löst er die Dissonanz dagegen auf. Eine Verschiebungsdissonanz D2+1 (1=Achtel) zum Viertelpuls ergibt sich durch den Rhythmus der Kamm- und Kieftöne. Am Schlagzeug-Part ist hervorzuheben, dass er dieselbe G4/3-Dissonanz wie der Bass aufweist, allerdings versetzt zu diesem.

Der Rap stellt sich (zumindest in diesen beiden Takten) als die rhythmisch einfachste Stimme heraus. Er enthält keinerlei Synkopen, zudem ist er die einzige Stimme (abgesehen von der Hi-Hat), in welcher alle Viertel klanglich realisiert werden. Seine salienten Töne – jene mit vergleichsweise langer Dauer und ein diastematisch hervorgehobener Ton – fallen genau auf die Backbeats 2 und 4.

Werden alle Stimmen in Hinblick auf ihre rhythmisch salienten Ereignisse zusammen betrachtet, zeigt sich, wie ausgefeilt sie sich horizontal und vertikal ergänzen (Bsp. 11). So ist bei Betrachtung von Bass und Gitarre schon auf den ersten Blick zu erkennen, dass ihre Klangeinsätze sich komplementär ergänzen: Die hohen Töne im Bass erklingen, wenn die Gitarre pausiert – in Takt 14 bleibt so kein einziger Schlag des Sechzehntelpulses klanglich unrealisiert. Die Kammtöne des Gitarren-Riffs liegen zudem immer neben den Bassnoten, bis auf die Zählzeit 1.4: Hier treffen der Kammtöne in der Gitarre, ein Basston und ein Bass-Drum-Schlag zusammen. Dieser Zeitpunkt gewinnt dadurch an Salienz. Auch, aber etwas weniger auffällig ist die Zählzeit 2.4: Auf den Beginn der zweiten Sechzehntelgruppe der Gitarre fällt ein Snare-Drum-Schlag. Ähnlich salient ist die Zählzeit 3.3, hier fallen Bass-Drum-Schlag und Kieftöne im Bass zusammen. Abgesehen von diesen relativ salienten Zeitpunkten *neben* dem Viertelpuls entsteht die rhythmische Lebendigkeit vor allem durch die erwähnten Gruppierungs- und Verschiebungsdissonanzen sowie die sich ergänzenden Rhythmen von Bass und Gitarre.

13

Gesang: All a-round the world we could make time romp-in' and a stomp-in' cause I'm in my prime.

E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug: Musical notation for guitar, bass, and drums.

Metrisches Profil: Metric profile notation.

Beispiel 10: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 13–14; die ersten beiden Takte von Vers 1 in konventioneller Notation und Rhythmusnotation. Balkensetzung und eckige Klammern kennzeichnen die kognitiv gebildeten Gruppen. Kieftöne (bzw. Bass-Drum-Schläge) stehen unter der Linie, Kammtöne (bzw. Snare-Drum-Schläge) darüber. Rhythmische Dissonanzen sind markiert.

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 13–14 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 00:29–00:33)

Gesang: Musical notation for vocals.

E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug: Musical notation for guitar, bass, and drums.

Metrisches Profil: Metric profile notation.

Beispiel 11: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 13–14; Markierung der salienten Zeitpunkte sowie der annähernden Vervollständigung der ›fehlenden‹ Sechzehntel im Gitarren-Riff durch die hohen Töne im Bass

REFRAIN

Die im Vers sehr präsente Pulsebene der Sechzehntel (Gitarre/Hi-Hat) wird im Refrain kaum noch durch Klangereignisse realisiert. Die meisten Notenwerte in allen Stimmen sind auf die jeweils größere Pulsebene verlagert (Bsp. 12/Audiobsp. 4): Gitarre, Gesang und Schlagzeug spielen nun statt Sechzehntel meist Achtel oder längere Werte, der Bass meist Viertel. Durch diese Verlängerung der Dauernwerte ist der Gesamtrhythmus automatisch weniger komplex als im Vers, der Refrain wirkt rhythmisch beruhigt.

The musical score for the first two measures of the refrain of 'Around the World' by Red Hot Chili Peppers. It includes staves for Gesang (Vocal), E-Gitarre (Electric Guitar), E-Bass, Schlagzeug (Drums), Wood blocks, and Metrisches Profil (Metric Profile). The vocal line features lyrics 'I know I know for sure' with melodic lines above. The guitar and bass lines show rhythmic patterns with annotations like 'G4/3' and 'D2+1'. The drum and wood block parts show specific rhythmic notations. The metric profile at the bottom uses diamond symbols to represent the pulse levels.

Beispiel 12: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 21–22; die ersten beiden Takte des Refrain 1



http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 21–22 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 00:48–00:53)

Die Gruppierungsdissonanz G4/3 (1=Sechzehntel) ist abermals vorhanden, nun in der Gitarre. Der Gesang hebt wieder die Backbeats hervor und synkopiert über die Downbeats. Aufgrund seines regelmäßigen Motivs (Achtel, Sechzehntel, Sechzehntel+Viertel) ergibt sich eine Verschiebungsdissonanz D2+1 (1=Viertel) zum Halbepuls.

INTERLUDE

Die ersten vier Takte des Interludes (T. 46–49) sind bis auf wenige Details identisch mit den Takten 7 bis 10 des Intros. Die Hörer*innen können entweder das 4/4-Metrum beibehalten oder sich auf den unregelmäßigen Puls 3+3+3+3+4 und 3+3+2+4+4 einschwingen. Möglicherweise entsteht für die Kognition der Hörer*innen durch diese beiden Möglichkeiten auch Verwirrung. Klarheit erhalten sie in den nächsten vier Takten (Bsp. 13/Audiobsp. 5): Durch den Schlagzeug-Rhythmus wird deutlich, dass die unregelmäßigen Unterteilungen im metrischen Kontext eines 4/4-Taktes aufzufassen sind. Der Übergang bewirkt dabei eine dramaturgische Steigerung, was diese vier Takte zum Höhepunkt des Songs macht.

Beispiel 13: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 50–51 (fünfter und sechster Takt des Interludes). ›C‹ bezeichnet ein Bending der Saiten.



http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 50–51 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 02:01–02:06)

Krebs spricht in solchen Fällen von einer Intensivierung (*intensification*), definiert als »the process of rendering a particular dissonance more clearly perceptible, or of rendering dissonance in general more clearly perceptible across a given musical passage.«²⁹

Im vorliegenden Fall wird die Gruppierungsdissonanz G4/3 von einer indirekten zu einer direkten Dissonanz. Die rhythmische Spannung wird auf diese Weise intensiviert.

²⁹ Ebd., 254.

Andererseits kommt es meiner Meinung nach auch zu einer *Spannungslösung*: Der klanglich wieder eintretende, durchgängige Viertelpuls löst die Unregelmäßigkeit auf in eine Regelmäßigkeit.

Eine weitere Perspektive ist, dass der im Refrain klanglich noch klar präsente Viertelpuls den Hörer*innen hier vorübergehend *vorenthalten* wird, mit der Folge, dass sein Zurückkehren eine umso größere Wirkung in Form von Spannungslösung entfaltet. Butler beschreibt dieses Phänomen für Live-Performances von ›Electronic Dance Music‹, in denen das Vorenthalten der Bass Drum (die stets einen Viertelpuls spielt) vom DJ als dramaturgisches Mittel benutzt wird (*withholding the beat*).³⁰

OUTRO

Im Outro ergibt sich in der Basslinie durch den ersten Kammtton und die Lage der Achtelnoten die Verschiebungsdissonanz D2+1 (1=Sechzehntel), die aus dem Gitarren-Riff des Verses bekannt ist (Bsp. 14/Audiobsp. 6 und 15). Die Bass Drum folgt weitgehend der Basslinie. Im Verbund bilden sie den rhythmischen Gegenpart zum statischen Sechzehntel-, Achtel- und Viertelpuls von Gitarre, Hi-Hat, Down- und Backbeats. Die Verschiebungsdissonanz belebt dadurch deutlich den Gesamtrhythmus.

Beispiel 14: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 80–81; die ersten beiden Takte des Outros



http://storage.gmth.de/zgmth/media/988/Werner_Rhythmus_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, T. 80–81 (Red Hot Chili Peppers, *Californication*, Warner Bros. Entertainment, Warner Bros. 9 47386-2, 1999, Track 1, 03:16–03:21)

30 Vgl. Butler 2006, 108.

E-Gitarre
(erster Takt
des Verses)

E-Bass
(erster Takt
des Outros)

Metrisches Profil

D2-1

D2+1

D2+1

Beispiel 15: Red Hot Chili Peppers, *Around the World*, E-Gitarre, T. 11 (oben) und T. 80 (unten); Verschiebungsdissonanz im Vers-Gitarrenriff und in der Outro-Basslinie

RESÜMEE UND AUSBLICK

In der Betrachtung der Rhythmik des Songs *Around the World* manifestiert sich die Gruppierungsdissonanz $G4/3$ (1=Sechzehntel) als wichtigstes Element. Mit Ausnahme des Outros ist sie in jedem Formteil (im Vers sogar mehrfach) im Gesamtrhythmus enthalten. Zudem beziehen das Intro und das Interlude ihren Reiz maßgeblich aus der metrischen Mehrdeutigkeit, die durch $G4/3$ entsteht. Im Interlude wird aus der Mehrdeutigkeit eine Eindeutigkeit, der Höhepunkt des Stückes wird damit auf ausschließlich metrischer Ebene erzeugt. Die an dieser Stelle analytisch festgestellte Spannungsintensivierung steht einer kognitiv-körperlichen Spannungslösung gegenüber – ein Gegensatz, der nach einer neuen theoretischen Perspektive verlangt.

Rhythmische Dissonanzen kommen in jedem Songteil vor, was sie als wesentliches Merkmal der rhythmischen Gestaltung des Songs ausweist. Sie beleben einen anderweitig statischen Gesamtrhythmus. Rhythmische Komplexität kann durch Überlagerung mehrerer Dissonanzen erzeugt werden, wie es im Vers der Fall ist. Interessant wäre eine weitere Untersuchung solcher rhythmischen Dissonanzen in Bezug auf das Phänomen ›Groove‹.

Der kognitivistische Ansatz, saliente Töne und gestalttheoretische Gruppierungen herauszuarbeiten, hat sich insofern als zielführend erwiesen, als dadurch die rhythmischen Ebenen erkannt und daraufhin die rhythmischen Dissonanzen beschrieben werden konnten. Zudem ließ die im Vers erkannte Gleichzeitigkeit mehrerer salienter Töne Rückschlüsse auf die wesentlichen Klangeinsätze innerhalb des Gesamtrhythmus zu. Die metrische Gestaltung des Songs hat indes den analytischen Nutzen einer wahrnehmungsorientierten Perspektive gezeigt. Das Problem der Subjektivität von Wahrnehmung bleibt allerdings bestehen. Um zu einer Theorie zu gelangen, welche die Wahrnehmung der meisten Hörer*innen bestmöglich systematisch darzulegen vermag, bedarf es weiterer Forschung.

LITERATUR

- Butler, Mark Jonathan (2006), *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Dowling, W. Jay (1978), »Scale and Contour. Two Components of a Theory of Memory for Melodies«, *Psychological Review* 85/4, 341–354.
- Fetchenhauer, Detlef (2018), *Psychologie* [2011], 2. Auflage, München: Vahlen.
- Handel, Stephen (1989), *Listening. An Introduction to the Perception of Auditory Events*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Hasty, Christopher (1997), *Meter as Rhythm*, New York: Oxford University Press.
- Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York: Oxford University Press.
- La Motte-Haber, Helga de (2005), »Musiktheorie und Psychologie«, in: *Allgemeine Musikpsychologie*, hg. von Thomas H. Stoffer und Rolf Oerter, Göttingen: Hogrefe, 71–94.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1990), *A Generative Theory of Tonal Music* [1983], 4. Auflage, Cambridge (MA): MIT Press.
- London, Justin (2004), *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford: Oxford University Press.
- Mirka, Danuta (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford: Oxford University Press.
- Parncutt, Richard (2005), »Pränatale Erfahrung und die Ursprünge der Musik«, in: *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, hg. von Bernd Oberhoff, Gießen: Psychosozial-Verlag, 21–40.
- Petersen, Peter (2010), *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz: Schott.
- Pfleiderer, Martin (2006), *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Schmitt, Gerhard (2010), *Musikalische Analyse und Wahrnehmung. Grundlegung einer interdisziplinären Systematik zur semantischen Analyse von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Klangkunst*, Osnabrück: Electronic Publishing.
- Schulze, Hans-Henning (2005), »Wahrnehmung von Rhythmus und Metrum«, in: *Allgemeine Musikpsychologie*, hg. von Thomas H. Stoffer und Rolf Oerter, Göttingen: Hogrefe, 451–482.
- Spitzer, Manfred (2008), *Musik im Kopf. Hören, musizieren, verstehen und erleben im neuronalen Netzwerk* [2002], 8. Auflage, Stuttgart: Schattauer.
- Temperley, David (1999), »Syncopation in Rock. A Perceptual Perspective«, *Popular Music* 18/1, 19–40.

Werner, Tobias (2018): Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song Around the World der Red Hot Chili Peppers. ZGMTH 15/2, 193–208. <https://doi.org/10.31751/988>

© 2018 Tobias Werner (tobias.werner@freenet.de)

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: 08/10/2018

angenommen / accepted: 08/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017

Schlagworte/Keywords: Barock; Baroque; counterpoint; figured bass; Generalbass; Kontrapunkt; Lehrbuch; textbook

Die Reihe *Grundlagen der Musik* des Laaber-Verlags steht ähnlich wie viele aktuelle Handbuch-Projekte vor der Aufgabe, mitunter äußerst heterogenes Wissen in verständlicher und kompakter Form nicht nur aufzubereiten, sondern auch mit einer narrativen Logik auszustatten, die nicht immer von selbst aus den geschilderten Gegenständen erwächst. Die einzelnen Bücher, die nach Auskunft des Verlags vor allem zur Begleitung des universitären Unterrichts gedacht sind, rekonstruieren demnach aus verschiedenen Momentaufnahmen des Forschungsstands der letzten 50 Jahre einen mehr oder weniger geschlossenen Status quo, auf dessen Grundlage erst die eigentliche Darstellung aufbauen kann. Da es sich um didaktische Literatur handelt, spiegeln die Bände aber auch Diskurse des Faches und verschiedene Versionen seiner Selbstdarstellung wider. Der innerfachliche Diskurs zum Thema ›Kontrapunkt und seine Vermittlung‹, wie er sich spätestens seit Carl Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*¹ entwickelt hat, lässt sich allerdings kaum homogenisieren. Gerade für ein so weites Thema wie die Musik des Barock ist eine Vermittlung zwischen Forschung und Lehre weder als geschlossenes Narrativ noch im Rahmen einer Systematik erschöpfend zu leisten.

In den letzten Jahren konnten sich eine ganze Reihe von Publikationen zur Musik des Barock als Standardwerke für den Unterricht etablieren, von denen viele ebenfalls didaktisch ausgerichtet und alle gut verständlich und zugänglich sind, darunter Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style*,² Thomas Daniels *Der*

Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre,³ dann *Generalbasspraxis 1600–1800*⁴ von Siegbert Rampe innerhalb der *Grundlagen*-Reihe des Laaber-Verlags sowie die Arbeitsbücher zur Generalbasspraxis bei Giovanni Paisiello⁵ und Georg Friedrich Händel,⁶ die Johannes Menke mitherausgegeben hat. Parallel sind Lehrwerke zur Improvisation in historischen Stilen erschienen,⁷ historische Quellen wie Traktate von Joachim Burmeister, Wolfgang Caspar Printz, Johann David Heinichen, Friedrich Erhard Niedt, Friedrich Wilhelm Marpurg u. a. sind nicht nur problemlos oft auch online zugänglich, sondern von aktueller Sekundärliteratur⁸ begleitet, sodass im Unterricht ein informierter Umgang mit historischen Details möglich geworden ist, der noch um das Jahr 2000 herum nicht denkbar gewesen wäre.

Menke ist sich der Diversität der didaktischen Ansätze, aber auch der mitunter unvereinbaren Paradigmen kontrapunktischer Lehre ganz offenbar bewusst. Mit dem Untertitel *Die Musik des Barock* öffnet er nicht nur den Kontrapunkt-Begriff, der in den Curricula an Hochschulen für das Barockzeitalter bisher nahezu ausschließlich Fugenkontrapunkt umfasste, für andere Gattungen, sondern löst auch das Verständnis von Barock aus seiner in der deutschen und angelsächsischen Unterrichtspraxis

1 Dahlhaus 1968.

2 Gjerdingen 2007. Menkes Buch endet zwar mit dem Übergang zum galanten Stil, dennoch überschneiden sich die satztechnischen Phänomene in weiten Bereichen.

3 Daniel 2000.

4 Rampe 2015.

5 Holtmeier/Menke/Diergarten 2008.

6 Holtmeier/Menke/Diergarten 2013.

7 Bornstein 2001; Bornstein 2004; Schröder 2008; Erhardt 2011; Sanguinetti 2012; Moe-lants 2014 und andere Arbeiten aus dem Umfeld des *Orpheus Institute* und der *Schola Cantorum Basiliensis*.

8 Vgl. Scheideler/Wörner 2017; Ott/Roth/Schlothfeldt (i. V.).

gelegentlich zu engen Bindung an J. S. Bach und Händel: Der Schwerpunkt des Buches liegt eher im 17. als im 18. Jahrhundert, oder, wie Menke es im Vorwort ankündigt: »Das Ziel des vorliegenden Buches ist es, das Komponieren im Zeitraum zwischen 1600 und 1750 so breit wie möglich zu erfassen« (9).

Die inhaltliche Breite lässt kein stringentes Regelwerk zu – das Buch umfasst barocke Tonartenlehre, Generalbass-Topoi, Solmisation des 17. Jahrhunderts, Beispiele für konsonanten und dissonanten Satz, Kadenz-Typen als Werkzeuge musikalischer Gestaltung, Orgelpunkte, Formen der Syncopatio, Kanons und Sequenzen, die Oktavregel, chromatische Satztechniken, Verzierungspraxis, mehrfachen Kontrapunkt, *contrapunti artificiosi* (s. u.) und Cantus-firmus-Satz, das weite Gebiet der sogenannten Figurenlehre, Fuge, Komponieren mit Ostinato-Bässen, die (klavierpraktische) Erarbeitung von Tanzsätzen sowie die satztechnischen Standards der Triosonate und größerer Ensembles. So arbeitet Menke wie in der Vorgängerpublikation *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*⁹ ohne ›Verbote‹ und mit einem Minimum systematischer Regularien. Stattdessen wird versucht, den Leser*innen eine fast schon absurde Fülle von Material nahezubringen, was auf unterschiedliche Art und Weise geschieht.

Nach Menke ist das Buch »ein Lese- und Lehr-, weniger ein Arbeitsbuch« (10) – jedoch gestaltet sich das Lesen und Lernen je nach Gegenstand nicht immer gleich. Obwohl es sich um einen Textband ohne mediale Erweiterungen handelt, findet man sich beim Nachvollzug der dargestellten Phänomene bald mit abstrakten Notentexten (mehrfacher Kontrapunkt), bald mit dem Noten- und Partiturstudium (passim), bald am Klavier (Improvisation von Tanzsätzen und Generalbass-Fugen) beschäftigt. Äußerst gewinnbringend ist das Lesen in der Gruppe, also der Einsatz im Unterricht. Trotzdem stellt sich natürlich die Frage, was dieses Buch neben der handlichen Aufbereitung leistet, was die vom Umfang her weniger beengten Einzelpublikationen zum Generalbass, zur Figurenlehre, zum Partimento, zur Oktavregel, zur Fugenkomposition nicht leisten können: Es ist dies Menkes außerordentliche Qualität, die satztechnischen Phänomene mit-

einander ins Spiel zu bringen. So werden über die interaktive Logik kontrapunktischer Strukturen satztechnische Topoi oder Pattern dort miteinander vernetzt, wo sie in Darstellungen wie Gjerdingens¹⁰ eher geschildert und in der Literatur nachgewiesen werden. Besonders gelungen ist die Vernetzung bei Menkes Ausführungen zu den verschiedenen Typen der *cadenza doppia* (58–62) sowie in dem Kapitel über Sequenzen (112–135). Ebenfalls innovativ ist die kontrapunktische Herangehensweise an die Oktavregel: Zeichnet sich in der etablierten Auffassung der *regola dell'ottava* entweder ein harmonisches Deutungsmuster ab, nach dem das Satzmodell als Linearisierung der Kadenz verstanden wird, oder eine generalbasspraktische Interpretation, die in den einzelnen ›Sitzen‹ der Akkorde eine Alternative zum Akkorddenken des 19. Jahrhunderts sieht, so steuert Menke anhand der Darstellung der *regola* bei Antonio Filippo Bruschi einen Ansatz bei, der zwischen melodischen Standardformeln, ihrer Sequenzierung und ihrer algorithmischen Vernetzung mit dem Gang der Tonleiter vermittelt (99–105). Eine ähnlich sinnvolle Auflösung von Generalbass-Standards findet sich in der Diskussion der kontrapunktischen Herleitung des gängigen Septnonvorhaltsmodells¹¹ bei der aufsteigenden Tonleiter, hier unter dem Aspekt steigender Sequenzen auf der Grundlage von Sekundkanons (129). In beiden Fällen vermittelt ein hörend-haptischer Zugang zwischen vertikalen und horizontalen Vorstellungen und bewirkt gleichsam ein Re-Inszenieren historischer Situationen, das eine wichtige Komponente in der Methodik des Buches bildet.

So lässt sich auch ein ganz anderes didaktisches Ethos als z. B. in Thomas Daniels Publikationen ausmachen: Während Daniel kategorisch die nicht als Originale belegten vierstimmigen Choralsätze der Bach-Schule aus dem Corpus ausschließt¹² und dem Primat der Werktreue folgend kaum mehr als eine einzige schematische Sequenz als satztechnische Umsetzung beisteuert,¹³ mischt Menke die spielerisch-systematische Erklärung satztechnischer

9 Menke 2015.

10 Gjerdingen 2007.

11 So z. B. in Bach 1753, Teil 2, 328.

12 Daniel 2000, 10.

13 Ebd., 204.

Gegebenheiten und Probleme mit historischen Kommentaren und Beispielen aus der Literatur, die mitunter über mehr als 100 Jahre gestreut sein können und so auf engem Raum etwa Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, Johann Caspar Kerll, Henry Purcell und Johann Sebastian Bach verbinden (139–149). Man glaubt, »Musik im Fluss« zu erleben, auch wenn die gewählten stilistischen Idiome eben nicht mit der Genauigkeit einer Phraseologie aufgelistet und festgehalten werden. Didaktisch und künstlerisch inspirierte Ideen wie z. B. die ohne Schlüssel und Akzidentien notierten Varianten mehrstimmig aufgefüllter Syncopationes, die am Klavier in konkrete Klänge gesetzt werden können (91–93), zeigen, dass es hier eben auch um eine Berührung mit historischem Material geht, das in der Umsetzung zwar flüchtig und kontrafaktisch, im Sinne experimenteller Archäologie aber nicht weniger historisch ist als der archivarische, dem Medium Schrift scheinbar (!) adäquatere Zugang.

CLOSE-READING HISTORISCHER QUELLEN ALS METHODE

Das Buch bildet an fünf Stellen Lektüre-Inseln aus: Passagen aus Antonio Berardis *Documenti harmonici* von 1687 (44ff. und 170–179), aus Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (192–196), aus Johann David Heinichens Kompositionslehre *Der General-Bass in der Composition* von 1728 (209–216) und schließlich aus der zweiten Auflage des zweiten Teils von Friedrich Ehrhardt Niedts *Musicalischer Handleitung* von 1721 (270–282) werden minutiös erörtert, auf satztechnische oder auch stilistische Probleme angewandt und für den Unterrichtsgebrauch aufbereitet.

Besonders hervorzuheben sind dabei – da die Technik in den aktuellen Curricula nicht sehr verbreitet ist – die Darlegungen bei Berardi zu den *contrapunti artificiosi* (170–179). Als Spur noch in der von Johann Joseph Fux geprägten Gattungslehre erhalten, bezeichnen *contrapunti artificiosi* eine Reihe etüdenhafter Auflagen, wie ein Kontrapunkt zu einem gegebenen Cantus firmus konsequent zu gestalten sei. Menke spricht treffend von einem »Design« (186), das sich in algorithmischer Wiederkehr

(sogenannte *perfidie* oder *obblighi*¹⁴) von Pattern, darunter Syncopationes, horizontale und vertikale Intervallvorgaben, Intervall-Aussparungen, rhythmische Muster und ganze Phrasen, mit äußerster Konsequenz wiederholt. Das Kapitel demonstriert überzeugend und überaus relevant für die Unterrichtspraxis den Unterschied zwischen einer stilfreien Systematik, zu der sich die Fux'sche Gattungslehre leider entwickeln konnte, und einem stilgebundenen Idiom, dessen Ästhetik oder auch *ars inventoria* im Spannungsfeld zwischen Expressivität und Kombinatorik zu suchen ist.

Eine ganz andere Schulung erfahren die Leser*innen bei der kommentierten Lektüre von Niedts *Musicalischer Handleitung* (270–282). Trotz der Relevanz und Bekanntheit dieses historischen Lehrwerks ist Niedt für den Unterricht keine unproblematische Quelle: Nicht alle Probestücke sind musikalisch von akzeptabler Qualität, einige Gerüstsätze sind in ihrer harmonischen und linearen Logik so sperrig, dass jedwedes Nachschaffen oder Umsetzen der Aufgaben für die Studierenden frustrierend sein kann, und auch die penibel aufgelisteten Diminutionen und Figurationen sind nicht alle geeignet. Anders als bei Heinichen schützt hier die Zeitgenossenschaft nicht vor musikalischen Mängeln. Menkes Auswahl des schlichten, aber stimmigen bezifferten Bass-Modells für verschiedene Suiten-Sätze (270) ist demnach gut durchdacht und auch die von Niedt ausgeführten Beispiele bieten sehr schöne Gelegenheiten für den Vergleich mit der eigenen klavierpraktischen Umsetzung in drei- und mehrstimmige figurierte Sätze.

BAROCKE »ÜBERFÜLLE«

Zum vertiefenden Studium figurativen Reichtums verweist Menke auf Wolfgang Caspar Printz' ausführliche Darstellung im zweiten Teil des *Phrynis Mitilenaeeus* (198). Folgt man dieser Empfehlung trifft man auf eine von Paragraph zu Paragraph weniger zu überschauende Menge teils systematisch abgeleiteter, teils aus konkreter Diminutions- oder Gesangspraxis übernommener Motive. Die immer wieder erfolgenden Versuche, die riesige Vokabelsammlung nach Intervallgröße, Bewegungs-

14 Vgl. auch Bornstein 2001, 162–180.

richtung, Länge, Notenwert und anderen Kategorien fasslich zu machen, erhöht noch die beängstigende Überforderung und auch gelegentliche musikalische Irrelevanz der enzyklopädischen Anlage. Allein Printz' fast erschöpfte Formulierung »Aus diesem allem folget unfehlbar/daß ein Viertel-Schlag nur durch die in *Fusen* und *Semifusen* bestehenden Figuren 2897. mahl *variret* werden kan«¹⁵ zeigt, dass die Neigung zum vollständigen, welterklärenden »Auserzählen« in barocken Lehrwerken einerseits demselben Geiste entspringt wie die Werke selbst (198), dass sie aber – wie auch das nach 120 Paragraphen in den eigenen Details ertrinkende Kapitel über musikalischen Stil bei Mattheson¹⁶ – nicht nur für heutige didaktische Bedürfnisse ein Problem der Vermittlung darstellen.

Trotz Menkes versierter Reduktion und gezielter Auswahl aus rund 40 Quellen bilden sich diese »Überwerfungen« in der inneren Unendlichkeit des Materials oder in »Falten«, wie es Menke nach Gilles Deleuze nennt (17–19), auch in diesem Lehrwerk ab, wenn auch in ganz geringem Maße. Die fast immer an der Originalquelle erfolgte Begriffsklärung entspricht nur selten der Allgemeinheit der Phänomene. So ist z. B. die Definition der Heterolepsis nach Christoph Bernhard im Zusammenhang der latenten Argumentation dort passend als Sprung in die Dissonanz einer anderen Stimme beschrieben (64). Dass dieses Phänomen in nur wenig späteren Quellen¹⁷ etwas weiter gefasst wird und dass auch in der Folge des Buches bei der Darstellung der »theatralischen Dissonanzauflösung« mehrfach Fälle von Heterolepsis angeführt werden, wird zwar erwähnt (210), würde sich aber klarer einprägen, wären die Beispiele nicht durch fast 150 Seiten getrennt. Ebenso kann ein Pattern aus fallenden Quartan und steigenden Terzen im Unterquart-/Oberquint- oder Prim-/ (Unter-) Oktavkanon immer mit einer absteigenden Tonleiter kontrapunktiert werden, die auch chromatisiert werden kann. Dieses Phänomen kommt an verschiedenen Stellen ins Spiel (118, 131, 142, 143, 149), ohne dass diese Passagen wirklich miteinander

der kommunizieren würden, da der übergeordnete Aspekt jeweils ein anderer ist.¹⁸ In derlei Fällen ist das Sachregister des Bandes sehr nützlich.

KANON-KORREKTUR

Die Musik Johann Sebastian Bachs bleibt auch in diesem Lehrwerk präsent. Einerseits gibt es in fast jedem Kapitel einen expliziten Verweis auf sein Werk, andererseits scheinen auch einige der abstrakten Notenbeispiele vor dem Hintergrund »großer« Vorbilder entstanden zu sein, wie z. B. Abbildung 7.22 g die Zwischenspiele der Fuge in h-Moll BWV 869 zu zitieren scheint (130). Dennoch verlagert sich mit der gelegentlichen Konzentration auf französische (aber eben weniger auf Jean-Philippe Rameau) und italienische Literatur des 17. Jahrhunderts der rekonstruierte geschichtliche Raum weg von dem, was in der Lehre bisher weitgehend unter barockem Kontrapunkt verstanden wurde, nämlich – grob gesagt – die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* und die zwei- und dreistimmigen Inventionen in der theoretischen Rezeption durch Kirnberger und Marpurg oder noch späterer Quellen. Mit der entschiedenen Integration bisher weniger der Disziplin »Kontrapunkt« zugeordneter Praktiken der Generalbass-Tradition zeichnet Menke ein indirektes Bild, so etwas wie ein Negativ des etablierten Lehrkanons, in dessen Zentrum die zu korrigierende retrospektive Idee einer Entwicklung vom modalen Intervallsatz der Renaissance zum »harmonischen Kontrapunkt« des 18. Jahrhunderts steht.¹⁹ Dass dies nicht nur wesentlich heterogener als häufig dargestellt, sondern möglicherweise sogar überhaupt nicht in dieser im 20. Jahrhundert rekonstruierten Klarheit stattgefunden hat, wird durch die Dokumente und den von einer anachronistischen Idee von Tonalität wegführenden Gedankengang dieses Buches belegt.

Dabei sollte erwähnt werden, dass auch die zitierte Sekundärliteratur und die verwendete Begrifflichkeit einen weiten Bereich der Dis-

15 Printz 1696, 61; und das ist erst eine eher am Anfang der Liste stehende Zwischenbilanz.

16 Mattheson 1739, 68–93.

17 Z. B. Walther 1955, 274.

18 Hier wäre der Verweis auf andere aktuelle Literatur zu algorithmischen Techniken wie Prey (2012) oder Ott (2014) sicherlich sinnvoll gewesen.

19 Besonders stilisiert bei La Motte (1981, 221ff.).

kussion der letzten Jahre auszusparen scheinen. Besonders deutlich wird dies bei der Vermeidung des Begriffs ›Dur-Moll-Parallelismus‹ und seiner Varianten, die bei Menke nach der Improvisationspraxis des 16. Jahrhunderts »3-5-Satz« oder »3-8-Satz« heißen und in einer Weise ausdifferenziert sind, dass die gewohnte (und nicht nur schlechte) Vereinheitlichung des Satzmodells hier kaum stattfindet. Auch wird fast alles vermieden, was mit dem in der Lehre etablierten Terminus ›phrygische Wendung‹ verbunden ist, und zwar wird der Begriff nicht lediglich durch historisch belegte Nomenklatur wie z. B. »Clausula mi« ersetzt, sondern die hier aufgeführten Alternativen »Cadentia minor« oder »Cadentia minima« nach Georg Muffat (53–57) bezeichnen durch ihren geschichtlichen und stilistischen Kontext sowie durch ihre Rezeptionsgeschichte etwas anderes. Man hätte hier vielleicht etwas deutlicher auf Sekundärliteratur der letzten 40 Jahre ver-

weisen können,²⁰ sei es auch nur um der Abgrenzung willen.

Insgesamt hat Menke ein überaus anregendes und informatives Lehrwerk vorgelegt, das in seiner Kürze und Praxisnähe ein ebenso historisch differenziertes wie im besten Sinne handwerklich vermitteltes Paradigma musiktheoretischer Lehre lebendig und motivierend umsetzt. Der abschließenden Aufforderung »das alte Terrain aufs Neue wiederzuentdecken« – und das »mit Chancen, Risiken und auch einem Schuss Abenteuer« (324) – folgt man gern. So sehr es zu begrüßen ist, dass überhaupt die Möglichkeit besteht, ein Lehrwerk mit einer solchen Menge von instruktiven Notenbeispielen herauszugeben, reichen das Lektorat und die editorische Aufbereitung der Notenbeispiele leider nicht an das hohe inhaltliche Niveau heran.

Ariane Jeßulat

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin: Christian Friedrich Henning, Reprint Wiesbaden: Olms 1986.
- Bornstein, Andrea (2001), *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, University of Birmingham Research Archive, E-Theses Repository. <http://etheses.bham.ac.uk/677> (15.10.2018)
- Bornstein, Andrea (2004), *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna: UT Orpheus Editioni.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Eder, Petrus (2004), *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing: Schneider.
- Erhardt, Martin (2011), *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Magdeburg: Walhall.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (Hg.) (2008), *Giovanni Paisiello. Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (Hg.) (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Jeßulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig: Studio.

20 Meier 1974, 83 und passim; Meier 1992, 87; Williams 1997; Ringhandt 2001; Jeßulat 2001; Eder 2004.

- La Motte, Diether de (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel: Bärenreiter.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg: Herold, Faksimile-Nachdruck, 5. Auflage, Kassel: Bärenreiter 1991.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Meier, Bernhard (1992), *Alte Tonarten*, Bärenreiter: Kassel.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Ott, Immanuel (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*, Hildesheim: Olms.
- Ott, Immanuel / Markus Roth / Matthias Schlothfeldt (i. V.), *Komponieren im Barock*, Laaber: Laaber.
- Prey, Stefan (2012), *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Phil. Diss., Universität Osnabrück. <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434> (15.10.2018)
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mitilenaes*, Dresden: Miedt und Zimmermann.
- Rampe, Siegbert (2015), *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber: Laaber.
- Ringhandt, Ute (2001), *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weins in der Musik*, Sinzig: Studio.
- Scheideler, Ullrich / Felix Wörner (Hg.) (2017), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart (= Lexikon Schriften über Musik, Bd. 1)*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition* [1708], hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Williams, Peter (1997), *The Chromatic Fourth*, Oxford: Clarendon Press.

Jeßulat, Ariane (2018): Johannes Menke, Kontrapunkt II: Die Musik des Barock (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017. ZGMTH 15/2, 209–214. <https://doi.org/10.31751/993>



© 2018 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

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: 22/10/2018

angenommen / accepted: 23/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Florian Edler, *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 15), Sinzig: Studio 2013

Schlagworte/Keywords: conception of music; Musikanschauung; nationalist music historiography; Nationalmusikgeschichtsschreibung; Neue Zeitschrift für Musik; Robert Schumann; Virtuositentum; virtuosity; Vormärz

Längst besteht Konsens über die epochale Bedeutung nicht nur des Komponisten, sondern auch des Publizisten Robert Schumann. Viel ist geschehen seit dem Erscheinen der von Martin Kreisig herausgegebenen sogenannten fünften Auflage der *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (1914), der wohl ältesten noch heute regelmäßig genutzten wissenschaftlichen Edition von Schumanns schriftstellerischem Werk.¹ Seit 1985 ist die erste Auflage, noch von Schumann selbst in die Wege geleitet und 1854 veröffentlicht, im Reprint zugänglich;² kritische Editionen von Ausschnitten des dichterischen bzw. publizistischen Nachlasses wurden vorgelegt;³ eine Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen zum Schriftsteller Schumann sind erschienen.⁴ Eine modernen Editionsprinzipien genügende, kritische Ausgabe seines schriftstellerischen Gesamtwerks bleibt freilich nach wie vor das von Gerd Nauhaus bereits 1985 angemahte Desiderat.⁵ Eines der wichtigsten Projekte aktueller Schumann-Forschung ist die seit 2008 im Kölner Verlag Dohr erscheinende, auf insgesamt 50 Bände angelegte *Wissenschaftli-*

che Gesamtausgabe der Briefe Robert und Clara Schumanns.⁶ Dieses kürzlich von Helmut Loos als »bedeutende Leistung der deutschsprachigen Musikwissenschaft«⁷ gewürdigte Mammutprojekt bestätigt, was man bereits aus früheren Briefausgaben⁸ sowie den von Georg Eismann und Gerd Nauhaus besorgten Tagebucheditionen⁹ lernen konnte: dass auch Schumanns privates Schreiben häufig literarische Qualität entfaltet, vom hohen Informationsgehalt für die heutige Wissenschaft ganz zu schweigen. Von Loos besonders hervorgehoben wird die Tatsache, dass die *Briefedition* neben den Äußerungen des Ehepaars Schumann auch die »Gegenbriefe«¹⁰ umfasst, was (etwa im Falle der Künstler- und Verlegerbriefwechsel) auf die Dokumentation faszinierender Dialogstrukturen hinausläuft. Vielfach profitiert das Verständnis der Äußerungen von Clara oder Robert Schumann immens, wenn sich auch die Äußerungen der jeweiligen Gesprächspartner*innen in aller Detailgenauigkeit nachvollziehen lassen.

Man wünschte sich Vergleichbares nicht nur für den Briefschreiber, sondern auch für den Publizisten Schumann. Seine an die Öffentlichkeit gelangenden Texte waren ja nicht »Werke« im Sinne einer »absoluten«, selbstbezüglichen Literatur: Es waren Beiträge zum aktuellen musikästhetischen und -kritischen

1 Zur Editions-geschichte der *Gesammelten Schriften* vgl. Nauhaus 1985. Plantinga (1967, 311–333) bietet eine Ergänzung der Kreisig'schen Schriften-Ausgabe um 23 journalistische Beiträge.

2 Nauhaus/Singer 1985.

3 Vgl. z. B. Hotaki 1998; Heero 2003; Nauhaus/Bodsch 2007. Transkriptionen verschiedener Jugendschriften bieten Otto 1984 und Heero 2003.

4 Vgl. etwa folgende Studien im Buchformat: Plantinga 1967; Lichtenhahn 1974; Rummenhöller 1980; Fricker 1983; Heero 2003.

5 Vgl. Nauhaus 1985, 308.

6 Synofzik/Heinemann 2008ff.

7 Loos 2018, 276.

8 Neben den frühen Briefausgaben Erler 1887 und Jansen 1904 ist hier vor allem die Transkription des Ehebriefwechsels durch Eva Weissweiler (1984; 1987; 2001) zu nennen.

9 Eismann 1971; Nauhaus 1982; Nauhaus 1987.

10 Loos 2018, 276.

Diskurs, Kommentare zum Zeitgeschehen, Reaktionen auf Äußerungen von Kontrahenten und Parteigängern, tagesaktuelle Plädoyers und Pasquille, Schlachtappelle im ästhetischen Feldzug für das ›Poetische‹ und wider das ›Philistertum‹ in der Musik. Es ist offenkundig, dass die spezifische Position Schumanns im Gesamtbild des Musikschrifttums seiner Zeit wesentlich profitieren muss von genauerer Kenntnis über sein publizistisches Umfeld. Ein Forschungsprojekt mit dem Ziel, für den Schriftsteller Schumann zu leisten, was die *Briefedition* für den Korrespondenzpartner Schumann vollbringt, nämlich das Scheinwerferlicht auf seine Dialogpartner*innen zu richten und dadurch ihn selbst besser verstehen zu helfen: eine solche Arbeit war seit langem zu erhoffen.

Seit dem Jahr 2013 liegt sie vor. In akribischer Detailarbeit hat Florian Edler Tausende Seiten der *Neuen Zeitschrift für Musik* und verwandter Publikationsorgane durchforstet, hat den vielstimmigen Diskurs über das Wesen der Musik als Kunst für den Zeitraum zwischen 1834 (dem Gründungsjahr der *NZfM*) und 1847 (dem Jahr beginnender gesellschaftspolitischer Umwälzung) verfolgt, gesichtet und sortiert. In einer über 500 Buchseiten starken Studie hat er schließlich unter dem Titel *Reflexionen über Kunst und Leben* ein differenziertes Porträt der *Musikanschauung im Schumann-Kreis* vorgelegt. Zum ›Schumann-Kreis‹ zählt er die Mitarbeiter der *NZfM* – was das Korpus der auszuwertenden Quellen keineswegs auf die 27 in der genannten Zeitspanne erschienenen Bände dieses Periodikums begrenzt, denn viele der für Schumann arbeitenden Autoren veröffentlichten auch anderswo (14). Weitere herangezogene Zeitschriften sind etwa die (von Schumanns Blatt bekämpfte) *Allgemeine musikalische Zeitung* und das vom *NZfM*-Mitarbeiter Herrmann Hirschbach gegründete *Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst*; auch belletristische Publikationen werden berücksichtigt, dabei freilich nicht auf ihren künstlerischen, sondern auf ihren Quellenwert hinsichtlich kunst- und weltanschaulicher Positionen befragt. Zu Edlers zentralen Forschungsanliegen zählt die Durchleuchtung des Schumann-Kreises im Hinblick auf einigende Tendenzen bzw. interne Differenzierungen, auf Auswirkungen der um 1840 einsetzenden Vor-

märz-Ära mit ihrer allgemeinen Politisierung des öffentlichen Lebens, auf inhaltliche Entwicklungen nach Schumanns Übergabe der *NZfM*-Redaktion an Franz Brendel (1844) sowie auf die Eigenständigkeit verschiedener Gruppenmitglieder gegenüber der aus Forschungssicht überragenden Figur des Zeitschriftengründers Schumann (15–18). Das im Titel der Studie zitierte Schlagwort »Kunst und Leben« ist ein zeitgenössisches, das von Edler zu Grunde gelegte Verständnis des Lebensbegriffs ein denkbar weites: Letztlich geht es um »Verflechtungen« der Kunst, speziell der ›Tonkunst‹ »mit dem Gesellschaftlichen« überhaupt (11). In einer Epoche, deren öffentliche Kommunikation stark durch Zensurrestriktionen gekennzeichnet war, konnten weltanschauliche Themen, etwa »Fragen der Gesinnung, des Gewissens, der Sittlichkeit und Ehre, [...] die Problematiken von Standeszugehörigkeit, Parteiwesen und Nationalität« (11) nicht selbstverständlich als solche diskutiert werden. Dem Vorbild des 18. Jahrhunderts folgend, integrierte man ihre Verhandlung in scheinbar ›unpolitische‹ Diskurszusammenhänge. Gerade auch aus diesem Grund stellt der hier betrachtete Zeitraum eine »Hochphase der öffentlichen Kunstdiskussion« (9) dar.

Das Ausmaß der zu bewältigenden Stofffülle strukturiert Edler, indem er die Diskursbeiträge nach drei Themengebieten sortiert, die den drei Großkapiteln des Buchs ihre Titel geben:

I. »Tonkünstler und Nicht-Künstler« (31–209)

Die Relation zwischen Kunst und Gesellschaft wird hier am Beispiel des »zentralen Personentypus im zeitgenössischen Musikdiskurs« (14), des ›Tonkünstlers‹, verhandelt; idealtypische Konstruktionen von dessen »Sonderrolle [...] in der bürgerlichen Gesellschaft« (34) werden nachgezeichnet (Kapitel I.1) und auch in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt, insbesondere in Abgrenzung zu Gegentypen wie dem »Virtuosen« (Abschnitt I.2.2) und dem »Dilettanten« (Abschnitt II.2.2). (Zur Diskussion dieses Themas hat ja auch Robert Schumann substantiell beigetragen, durch sein Werk als Schriftsteller und Komponist ebenso wie als historische Person.¹¹)

11 Vgl. etwa Appel 1981b; Edler 1982 (u. a. Kapitel I.2, III.2, IV.5 und V.2); Brantner 1991; Kapp 1993; Edler 2002; Sprau 2016.

II. »Wesenszüge der modernen Tonkunst« (210–362)

Unter diesem Titel werden in erster Linie ästhetische Auseinandersetzungen dokumentiert, die sich mit zeitgenössischen Gegenentwürfen zum »Musikalisch-Schönen« – dem »Hässlichen«, »Charakteristischen« und »Humoristischen« – auseinandersetzen (Kapitel II.1) sowie Fragen im Konfliktfeld von »absoluter« Musik und musikalischer Inhaltsästhetik behandeln (Kapitel II.2; ein Diskurszusammenhang, den Robert Schumann namentlich durch seine Beiträge zum musikalischen »Humor« bereichert hat¹²).

III. »Geschichte als Belastung – Nationalität als Ansporn« (363–487)

Der dritte Teil schließlich schildert Debatten um eine zeitgenössische »deutsche« Musik, deren Spezifika der historische Diskurs in Abgrenzung zur musikalischen Vergangenheit (Kapitel III.1) sowie zur musikalischen Kultur europäischer Nachbarländer, besonders Italiens und Frankreichs (Kapitel III.2) zu konstruieren sucht. (Auch dieser Teil des Buchs hilft, Positionierungen Robert Schumanns, etwa zu »italiänischer«¹³ und französischer Musik, sowie seinen Beitrag zum Historismus des 19. Jahrhunderts besser zu verstehen und einzuordnen.) Auf allen Gebieten hält der Verfasser kluge Balance zwischen großräumigem Überblick und Detailinformation, zeichnet diskursive Partei- und Frontenbildungen nach, verdeutlicht argumentative Strategien, semantische Konflikte, welt- und kunstanschauliche Stellungnahmen. Ein aufwändig gestalteter Fußnotenapparat lädt zum Verweilen ein und macht Lust darauf, die Originalquellen auf eigenen Streifzügen zu erkunden.

Konkrete Werkbetrachtung gehört nicht zu den Inhalten des Buchs, es sei denn im Ausnahmefall, zur Vertiefung bestimmter diskursanalytischer Betrachtungen (so auf Seite 106 im Zusammenhang der Auseinandersetzungen um die Musik Giacomo Meyerbeers). Dennoch ist Edlers Studie für die musiktheoretisch interessierte Lektüre in vieler Hinsicht ergiebig. So stößt man etwa auf noch heute vertraute Diskursstrukturen, wenn im Zusammenhang mit

»Kompetenzen des modernen [Ton-]Künstlers« das Verhältnis zwischen künstlerischer »Originalität« (92) und musiktheoretischer Schulung in den Fokus rückt. Zwar argumentiert etwa die im Schumann-Kreis übliche Abwertung des als Komponist dilettierenden »Virtuosen« (141), ebenso wie die Kritik am komponierenden Dilettanten (175), mit dem Vorwurf mangelnder Beherrschung satztechnischer Fertigkeiten. Der Anspruch, eine Komposition müsse Beherrschung des kompositorischen »Handwerks« erkennen lassen, gilt mithin durchaus als »Richtschnur des ästhetischen Urteils« (477). Doch verabscheut man andererseits, vor dem Hintergrund einer emphatischen Betonung des »Poetischen« in der Musik, jeden Ruch des »mit dem Verstande Berechneten« (101). Der Ekel vor dem »Konstruierten« geht so weit, dass Edler bei manchen Vertretern des Schumann-Kreises eine grundsätzliche »Skepsis gegenüber [...] rationaler Bildung« beobachtet (100): Aus dieser Perspektive erscheint die »technische« Schulung des Komponierens als Bedrohung der »Ursprünglichkeit«, der »Originalität« durch das rein »Mechanische«, des individuell »Eigentümlichen« (107) durch die »Stilkopie« (377). Befürchtet wird die »Entzauberung«¹⁴ (97) des Schöpferischen durch Fesselung der freien Phantasie. Jedoch zwingt diese Aversion gegen technische Disziplinierung des Komponierens zu einer heiklen Gratwanderung, wenn sie in Konflikt gerät mit einer anderen Forderung, die sich der Schumann-Kreis programmatisch auf die Fahnen schreibt: der Forderung nach Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit. Im Horizont des u. a. von Schumann selbst propagierten triadischen Geschichtsbilds etwa, das die Gegenwart zum degenerierten Durchgangsstadium zwischen ruhmreicher Vergangenheit und glorioser Zukunft stilisiert,¹⁵ erscheint Schumanns Programm der Inspiration »neue[r] Kunstschönheiten« am »reine[n] Quelle« der Meisterwerke »alte[r] Zeit«¹⁶ (372) als verbindlich. Der Aufruf zum Studium histo-

12 Vgl. Appel 1981a.

13 Nauhaus/Singer 1985, Bd. 4, 159.

14 Edler zitiert hier August Gathys »Aufzeichnungen des Beatus« (NZfM, 1835).

15 Über »Strategien geschichtsphilosophischer Argumentation« im Schumann-Kreis informiert das Kapitel III.1.2.

16 Edler zitiert Robert Schumanns Appell »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835« (NZfM).

rischer Vorbilder in der Absicht, von ihnen zu lernen, kann mit der Verordnung von Originalität kollidieren und als Menetekel des Epigonentums verstanden werden (381). Freilich gibt es vermittelnde Stimmen: »Die Construction eines in sich vollendeten Kunstwerks kann ohne Theorie und Regel gar nicht als möglich gedacht werden«,¹⁷ so wird Gustav Nauenburg zitiert, ein überzeugter Verfechter des Bildungsprinzips im Schumann-Kreis (93). Als vermittelnder Ansatz erscheint auch die von Carl Koßmaly propagierte »Umformung« gelernter Techniken in »Etwas innerst-Eigenes und Selbständiges«¹⁸ – freilich ein hoher Anspruch, dem nach verbreiteter Überzeugung nicht das »Talent«, sondern nur das »Genie« gerecht wird (104). Edlers Darstellung des Diskurses »pro/contra Musiktheorie« im Schumann-Kreis liest sich spannend, und sie liefert einen historisch-literarischen Horizont zu Kontroversen, deren Aufflammen noch heute im Musiktheorieunterricht beobachtet werden kann.

Nicht weniger interessant ist es, wenn Mitglieder des Schumann-Kreises bei ihren Ausführungen musiktheoretisch informierte Strategien verfolgen, wenn sich etwa streitbar vertretene Diskurspositionen mithilfe strukturanalytischer Beobachtungen an konkreter Musik unterstützen lassen. So setzt, wie Edler pointiert formuliert, das in der Kritik bloß »virtuoser« Musik betriebene »Verfahren, Kompositionen jeden künstlerischen Wert abzuerkennen, indem man bei ihnen einen »Sieg der Finger über den Geist« diagnostiziert, [...] die Annahme einer strikten Trennung von Substanz und Ornament im Musikstück voraus« (125). Die Idee, das rein figurative Element virtuosen Passagenwerks gewissermaßen aus dem Notentext wegzukürzen und lediglich die verbleibende Struktur auf ihren künstlerischen Wert hin zu untersuchen, erinnert an Verfahren der Schichtenlehre – und daran, dass Chopin-Etuden zu den von Heinrich Schenker gern vorgenommenen Analysegegenständen gehörten. An der Einschätzung Chopins manifestiert sich denn auch ein faszinierender Dissens innerhalb des Schumann-Kreises. Während die Klavierstücke

dieses »Grenzgänger[s]« (131) für manche, trotz prinzipieller Anerkennung ihres künstlerischen Rangs, als »Virtuosensmusik« notwendig dem Bereich der »Unkunst«¹⁹ (126) angehören, vermögen andere in Chopins »Nutzung der pianistischen Technik« (130) einen ästhetischen Eigenwert zu erkennen, den sie als künstlerisch wertvoll begreifen und daher vom Verdikt der »Gedankenlosigkeit« (127) freisprechen. August Kahlert etwa eröffnet eine solche Perspektive auf die spezifische Qualität Chopin'scher Werke (127–131) und vertritt damit eine vergleichsweise progressive analytische Haltung, die nicht nur dem im Notentext schriftlich fixierten, sondern auch dem performativen Element der »Klanglichkeit« den Anspruch einräumt, zur musikalischen »Substanz« zu zählen (125). Insgesamt macht Edlers Studie deutlich, wie sehr nicht nur Schumann selbst (dessen berühmte Rezension zu Berlioz' *Symphonie fantastique* von 1835 als Schlüsseltext der Disziplin »Werkanalyse« gilt²⁰), sondern auch der Kreis der um ihn versammelten Autoren dazu beigetragen hat, Kategorien und Verfahrensweisen moderner Werkanalyse zu generieren und durch Erprobung zu formen. In diesem Zusammenhang sind Auseinandersetzungen um den musikalischen Formbegriff (452–455) ebenso zu nennen wie Versuche, Spezifika der Musik Palestrinas und J. S. Bachs im Spannungsfeld der Kategorien »Melodie« und »Harmonie« zu beschreiben (447–452).

Ebenso fesselnd sind aber auch Bereiche, in denen man Zeugnisse musiktheoretisch informierten Denkens gerade *nicht* vorfindet, sondern, teilweise geradezu schmerzlich, vermisst. Freilich: Dass der Schumann-Kreis sich in Diskussionen zum »Charakteristischen« und »Humoristischen« oder in der Debatte um »Autonomie und Inhalt von Musik« (291) offenbar wenig auf Exemplifikationen an konkreten Notentexten einlässt, ist als Merkmal philosophisch-ästhetisch orientierter Diskursführung nicht unbedingt überraschend. (Auch setzen Kategorien wie »Charakteristik« und »Humor«, da der literaturtheoretischen Sphäre entlehnt [223f.], einer Übertragung auf musikalische Sachverhalte Widerstände entgegen.) Immerhin

17 Edler zitiert Gustav Nauenburg, »Kunstphilosophische Skizzen« (NZfM, 1834).

18 Edler zitiert Carl Koßmaly, »Musikalische Tagblätter« (NZfM, 1844).

19 Edler zitiert Anton W. von Zuccalmaglio [Gottschalk Wedel], »Vertraute Briefe« (NZfM, 1838).

20 Vgl. Gruber 1994, 581.

weist die Nennung von »Normverstöße[n]« (246) und drastischer »Kontrastbildung« (248) als Kennzeichen musikalischen »Humors« auf strukturelle Gegebenheiten hin. Und zumindest metaphorisch paraphrasierend thematisiert Ernst Ortlepp in einer Beethoven-Novelle aus dem Jahr 1836²¹ »Materialaspekte wie Klangfarben, Intervalle und Akkorde« in der 9. Sinfonie des »Humoristen« Beethoven (257). Als nachgerade analytisch grundierte Ausführungen zum selben Werk lassen sich schließlich Passagen aus Wolfgang Robert Gripenkerls Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* (Erstpublikation 1838)²² lesen (267). Dennoch frappiert die Beobachtung, dass eine gerade für Schumanns Schaffen so paradigmatische Kategorie wie die des musikalischen Humors, bei aller Präsenz im zeitgenössischen Schrifttum, eigentlich erst durch Forschungsleistungen des 20. Jahrhunderts für die konkrete Werkanalyse erschlossen worden ist.²³ (211f.)

Potenzial zu verstören hat schließlich über weite Strecken Edlers brillante Zusammenfassung der Diskussionen zur Frage einer spezifisch »deutschen« Kunst, die der Schumann-Kreis in gezieltem Gegensatz zu »ausländischen Machwerken« italienischer und französischer Provenienz zu profilieren sucht. Es berührt unangenehm, wie die historischen Dokumente in diesem Zusammenhang nationalistische Vorurteile kultivieren und »schablonenhafte[] Zuordnungen« treffen (440) und damit letztlich ideologisch geprägte »Nationalmusikgeschichtsschreibung« (436) betreiben. Nicht, dass Wertungen »ausländischer« Musik im Schumann-Kreis grundsätzlich negativ ausfielen – der angeblichen Neigung italienischer Komponisten zum reinen »Wohlklang« und zu sinnlicher Unmittelbarkeit etwa steht man dort mit durchaus gemischten Gefühlen, einer Kombination aus Bewunderung und Verachtung, gegenüber (452). Aber abgesehen davon, dass pauschal abwertende Urteile über »italienische« und »französische« Musik sich häufig nur auf Ausschnitte der musikalischen Gesamtproduktion beziehen (vor allem auf die Oper), sind Versuche, »das nationale Element« (414) einer bestimmten Musik auf analytisch argu-

mentative, sachbezogene Art nachzuweisen, deutlich unterrepräsentiert. Vielmehr bedient man sich bei der Beschreibung vermeintlich typisch deutscher, französischer oder italienischer Gestaltungsweisen meist recht unspezifischer Charakteristika – italienische Musik: »Wohlklang«, deutsche Musik: »Philosophie« (443); italienische Musik: »äußerlich«, deutsche Musik: »innerlich« (454); deutsche Musik: »künstlerisch hochwertig«, italienische und französische Musik: »unkünstlerisch« (461). Eine konstruktiv-vermittelnde Position wie die Otto Nicolais, der dazu anregt, von den transalpinen Kollegen etwas über formale Abrundung zu lernen, wirkt isoliert und wird zur Zielscheibe kritisch-invektiver Reaktion (453f.). Und während die Beurteilung italienischer Werke trotz aller Verallgemeinerung immerhin noch einen Bezug zu konkreten musikalischen Sachverhalten erkennen lässt (etwa im genannten Zusammenhang der Formgestaltung), erfolgt die Brandmarkung französischer Produktionen nahezu gänzlich unbelastet von der Bezugnahme auf musikalisch-strukturelle Realitäten. Anton W. von Zuccalmaglios generelle Disqualifizierung der Halévy-Oper *L'Éclair* (1835) als »Lärm« (233), der polemische Ruf Herrmann Hirschbachs nach dem »Deutschen Michel«, der »drein schlagen« solle, um der von Frankreich ausgehenden künstlerischen Verwahrlosung ein Ende zu bereiten (465), erscheinen als Symptome einer Diskursstrategie, die im emphatischen Sinn »außerkünstlerische«, nämlich politische Komponenten in den musikästhetischen Diskurs einführt – Kehrseite der zeittypischen Öffnung kunstbezogener Kommunikation für Inhalte von außerhalb der ästhetischen Sphäre. Treffsicher erinnert Edler daran, dass die Diffamierung »ausländischer Importe« für Musikschafter im deutschsprachigen Raum keineswegs nur aus künstlerischen, sondern auch aus rein wirtschaftlichen Gründen nahelag: Die »Produktionen Donizettis, Meyerbeers und Aubers« wurden aufgrund ihrer »enorme[n] Präsenz [...] auf deutschen Bühnen« (461) als bedrohliche Konkurrenz für »einheimische« Erzeugnisse empfunden. Insgesamt deprimiert die Lektüre der ästhetisch pauschalierenden, als Kunstbetrachtungen verbrämten Bekundungen von Nationalstolz und nationalem Minderwertigkeitsgefühl, zu denen sich die Mitglieder des Schumann-Kreises mo-

21 Vgl. Ortlepp 1836.

22 Vgl. Gripenkerl 1841.

23 Edler (212) bezieht sich auf Appel 1981a.

tiviert sahen, und sie weckt Sehnsucht nach akribisch-sachlicher, strukturbetonter Analyse musikalischer Sachverhalte in solchem Maße, dass Musiktheorie hier gerade durch ihre *Abwesenheit* wie die Instanz einer potenziell aufklärerischen Haltung erscheint. Man möchte instinktiv aufatmen angesichts einer Abschnittsüberschrift wie »Wesenszüge französischer Musik: Deklamation und Rhythmus« (461), in der Erwartung, nun endlich den festen Boden strukturanalytisch abgesicherter Argumentationsmuster zu betreten – doch Edler zeigt die Problematik der seinerzeit anzutreffenden Identifikation »französischer« Vokalmusik mit »deklamatorischer« Sprachbehandlung (im Gegensatz zu einer als »deutsch« verstandenen musikalisch-autonomen Phrasenbildung): Angesichts der Leistungen Schumanns und Wagners auf dem Gebiet der musikalischen Prosodie kann eine solche Haltung »im zweiten Drittel des Jahrhunderts« nur noch »als Ausdruck einer konservativen ästhetischen Position« ernstgenommen werden (462). Wirklich ungemütlich wird Edlers Darstellung dann, wenn sie das Weiterwirken nationalistisch geprägter, wenig differenzierter Argumentationsmuster der Biedermeier- und Vormärzepoche in der seriösen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts aufzeigt (455–457).

Gerade im Kontext der von ökonomischen und politischen Konfliktstellungen überschatteten Diskussion nationaler Eigentümlichkeiten rückt übrigens die Person Franz Brendels in ein günstiges Licht (474f.). Ab 1844 Nachfolger Schumanns in der hauptverantwortlichen Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik*, vertritt Brendel, obgleich selbst nicht frei von pauschalkategorischem Denken (459f.), einen »durch gründliches Abwägen von Argumenten, wissenschaftlich anmutende Sprache und das Bemühen um sachliche Ausgewogenheit geprägte[n] Stil« (30), der mit der zwar publikumswirksamen, engagiert-enthusiastischen, aber eben auch zum Radikalismus neigenden Polemik früherer Jahre kontrastiert. Zu berechtigter Geltung kommt in Edlers Darstellung zugleich Brendels Engagement für die Förderung musikalischer Bildung als Element der Allgemeinbildung breiter Bevölkerungsanteile (172). In dieser bereits von Schumann, auch dem Komponisten, auf-

merksam verfolgten²⁴ Spielart erscheint die »Reflexion über Kunst und Leben« als Wegbereiterin einer gesellschaftlichen Kultur, in welcher die Kunstmusik als selbstverständliches Element des öffentlichen Lebens Bedeutung gewinnt (183–209) – einer Kultur, aus der auch das Fach Musiktheorie in seiner hergebrachten Form Geltungsansprüche ableiten kann, und deren künftiges Fortbestehen heute so wenig selbstverständlich ist, wie es ihre Entstehung war.

In Edlers Darstellung der nationalistisch getönten Musikästhetik des Schumann-Kreises wird übrigens auch die Sorgfalt besonders deutlich, mit der der Verfasser seinen Beobachterstandpunkt wählt und das ganze Buch hindurch konsequent beibehält. Die kenntnisreiche und detaillierte *Einordnung* beobachteter Sachverhalte in ihren zeitgeschichtlichen und diskursiven Kontext ist durchweg für seinen Darstellungsmodus kennzeichnend; niemals jedoch versteigt er sich zur unbilligen *Bewertung*, etwa zur Verurteilung historisch widerlegter Positionen aus dem sicheren Nachhinein. Sein erfolgreiches Bestreben ist ganz offenkundig, Bewertungen den Lesenden zu überlassen und sie mit den hierzu notwendigen Informationen zu versorgen. Wie ein besonnener, souveräner Fremdenführer geleitet er durch diskursive Terrains, gibt praktische Orientierungshilfen an unwegsamen Stellen, schlägt hilfreiche Brücken und öffnet den Blick auf weite Panoramen. Mag auch dem Leser gelegentlicher Orientierungsverlust im Verzweig der dokumentierten Argumentationsgänge drohen, der kundigen Führung des Verfassers darf er sich jederzeit anvertrauen. Die gewaltige Mühe, die die Sichtung und »Kartographie« einer so umfangreichen Menge von historischem Quellenmaterial gekostet haben muss, merkt man der unangestregten, stets geläufigen Sprache zu keinem Zeitpunkt an. Dabei drängt sich Edlers profunde, weit über die behandelten Gebiete hinausweisende Sachkenntnis niemals selbstgefällig in den Vordergrund; stets dient sie dem Nutzen der Lesenden, etwa in den ebenso dichten wie hilfreichen Einführungen, die zu Beginn der Einzelkapitel die kontextuelle Richtung weisen. Edlers Überblick über

24 Vgl. etwa Mahler 1983, 12f.; Struck 1993; Tadday 1999, 184; Geck 2010, 185–197 und 216–225; Gülke 2010, 168–171 und 182–188; Loos 2010, 55–67.

die Frühgeschichte der *Neuen Zeitschrift für Musik* etwa (19–30) oder seinen bündigen Einstieg in das Spannungsfeld zwischen »Autonomie und Inhalt von Musik« (291–296) kann man auch unabhängig vom Rest des Buches als instruktive Lektüre empfehlen.

Nicht, dass nach der Lektüre nicht noch Wünsche offenblieben: Dies ist durchaus der Fall. Bei genauem Hinsehen jedoch erweisen sich nennenswerte Desiderate als Preis, den man für die zahlreich erfüllten Wünsche zu zahlen hat. So besteht wiederholt Anlass dazu, sich klarzumachen, dass zentraler Gegenstand des Buchs Diskurse sind, nicht etwa die Personen, die diese Diskurse führen. Wer das detaillierte Personenregister (546–554) aufschlägt, wird feststellen, dass die zahlreichen Erwähnungen von Hauptbeiträgern wie Franz Brendel, Hermann Hirschbach, August Kahlert oder Eduard Krüger weit über die knapp 500 Seiten des Haupttextes verstreut sind. So präzise daher die Konturen der Diskurse selbst von Edler nachgezeichnet werden, so wenig kann man nach linearem Gang durch sein Buch behaupten, klar umrissene Profile der Autorenpersönlichkeiten vor Augen zu haben. Bei der vom Verfasser vorgenommenen Ordnung der analysierten Diskurse spielen inhaltliche Gesichtspunkte die Hauptrolle, nicht Personalfragen; die Autor-Kategorie wird von ihm konsequent und methodisch korrekt als (nebengeordnete) »Organisationsform von Textgruppen«²⁵ behandelt. Übrigens fällt der Versuch, die einzelnen Autoren in ihrer Eigenart im Gedächtnis zu behalten, umso schwerer, als die Diskurspositionen sich im Laufe des dokumentierten Zeitraums nicht selten verschieben (so im Zusammenhang mit der zunehmenden Politisierung der Publizistik im Vormärz, die bei manchem eine Veränderung der Einstellung zur gesellschaftlichen Dimension von Künstlertum bewirkte). Hilfreich wirken dem hier die Angaben zu wichtigen Mitgliedern des Schumann-Kreises in der Einleitung entgegen (vor allem 23–30) sowie insbesondere der biographische Teil des Anhangs, in dem 14 der behandelten Autoren in keineswegs knappen Porträts gewürdigt werden (498–518). Die Informationen, die Lesende hier über Kulturschaffende und Publizisten wie Julius Becker, Carl Gollmick, Theodor Hagen, Johann P. Lyser oder

Johann F. E. Sobolewski erhalten, haben den Umfang ausführlicher Lexikonartikel und integrieren eigene Recherchen des Verfassers (10). Eine weitere Konsequenz, die man für die ausführliche Nachzeichnung der publizistischen Debatten in Kauf zu nehmen hat, erkennt man, wenn sich der Schumann-Kreis im Eifer der akribisch dokumentierten Meinungsverschiedenheiten zu einer reichlich heterogenen Ansammlung von Personen (bzw. Diskurspositionen) ausdifferenzieren droht. (Auch dieses Problem wird an den unterschiedlichen Haltungen zur Frage der »Integration von Komponisten in die Gesellschaft« [80] besonders offensichtlich.) Allerdings gehört die kritische Überprüfung der Klischeevorstellung von einer gesinnungsmäßig einigen Schriftstellervereinigung im Zeichen des »Davidsbunds« ja zu den erklärten Zielen der Arbeit (15f.).

So lässt Edlers Studie insgesamt erkennen, dass die Mitglieder des Schumann-Kreises, einander verbunden durch das gemeinsame Interesse an bestimmten Themen im Spannungsfeld von »Kunst und Leben«, im konkreten Detail doch häufig recht kontroverse Auffassungen vertraten. Dabei wird als Verdienst des Redakteurs Schumann offenkundig, wie sehr er seine Zeitschrift als Forum eines offenen, meinungspluralistischen Austauschs verstand (auch wenn er selbst gelegentlich maßregelnd in den Streit der Meinungen eingreifen zu müssen glaubte; 23). Gerade im Kontext der kontrovers geführten Dispute, die er als Redakteur zuließ, kanalisierte und mitbestimmte, erfüllt sich die zu Beginn dieser Rezension formulierte Hoffnung, Edlers Studie werde helfen, die spezifische Position Schumanns im Musikdiskurs seiner Zeit zu profilieren: etwa im Hinblick auf seine Haltung zur »Virtuosensmusik« (131), seine Beurteilung »französischer« Musik (480) oder seine Stellung zum Historismus. Nun wiederum vereinheitlichende Züge im Bild des Schumann-Kreises hervortreten zu lassen, ohne dabei dessen von Edler geleistete Differenzierung aufzugeben, dies wäre Aufgabe zukünftiger Forschungen, denen es gelänge, das von Edler gezeichnete Bild in weiter gefasste Horizonte zu integrieren. Edler selbst weist auf inspirierende Anschlussmöglichkeiten für zukünftige Untersuchungen hin (492–494). Sie werden sich an seinem Buch zu messen haben.

Kilian Sprau

25 Mills 2007. 77.

Literatur

- Appel, Bernhard R. (1981a), *R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Phil. Diss., Universität des Saarlandes.
- Appel, Bernhard R. (1981b), »Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee«, *Archiv für Musikwissenschaft* 38/1, 1–23.
- Bodsch, Ingrid / Gerd Nauhaus (Hg.) (2007), *Robert Schumann. Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Brantner, Christina E. (1991), *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, New York: Lang.
- Edler, Arnfried (1982), *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Edler, Arnfried (2002), »Aspekte von Schumanns Begriff der musikalischen Bildung«, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig: Studio, 190–209.
- Eismann, Georg (Hg.) (1971), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 1, Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Erler, Hermann (1887), *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert* (2 Bde.), Berlin: Ries und Erler.
- Fricker, Hans-Peter (1983), *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*, Bern: Lang.
- Geck, Martin (2010), *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München: Siedler.
- Gülke, Peter (2010), *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien: Zsolnay.
- Griepenkerl, Wolfgang R. (1841), *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle* [1838], 2. Auflage, Braunschweig: Leibrock.
- Gruber, Gerold W. (1994), »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 577–591.
- Heero, Aigi (2003), *Robert Schumanns Jugendliryk. Kritische Edition und Kommentar*, Sinzig: Studio.
- Hotaki, Leander (1998), *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung*, Freiburg: Rombach.
- Jansen, F. Gustav (1904), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kapp, Reinhard (1993), »Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen«, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 315–415.
- Lichtenhahn, Ernst (1974), *Die Bedeutung des Dichterischen im Werk Robert Schumanns*, Phil. Diss., Universität Basel.
- Loos, Helmut (2010), *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien: Steinbauer.
- Loos, Helmut (2018), »Schumann Briefedition [...]« [Rezension], *Die Musikforschung* 71/3, 275–278.
- Mahlert, Ulrich (1983), *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München: Katzbichler.
- Mills, Sara (2007), *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis*, Tübingen: Francke.
- Nauhaus, Gerd (Hg.) (1982), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 3, Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Nauhaus, Gerd (1985), »Nachwort«, in: *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854*, Bd. 4, hg. von Gerd Nauhaus und Ingeborg Singer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 307–327.
- Nauhaus, Gerd (1987) (Hg.), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 2, Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Nauhaus, Gerd / Ingeborg Singer (Hg.) (1985), *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Reprint der Aus-*

- gabe Leipzig 1854 (4 Bde.), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Otto, Frauke (1984), *Robert Schumann als Jean-Paul-Leser*, Frankfurt a. M.: Haag & Herchen.
- Ortlepp, Ernst (1836), *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik. Allen Musikfreunden und Verehrern des großen Mannes gewidmet*, Leipzig: Hartknoch.
- Plantinga, Leon B., (1967), *Schumann as Critic*, New Haven: Yale University Press.
- Rummenhölter, Peter (1980), *Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller*, Köln: Gitarre & Laute.
- Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.
- Struck, Michael (1993), »Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum Glück von Edenhall op. 143 und zur Fest-Ouverture op. 123«, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 265–313.
- Synofzik, Thomas / Michael Heinemann (Hg.) (2008ff.), *Wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe Robert und Clara Schumanns*, Köln: Dohr.
- Tadday, Ulrich (1999), *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart: Metzler.
- Weissweiler, Eva (Hg.) (1984; 1987; 2001), *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* (3 Bde.), Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Sprau, Kilian (2018): Florian Edler, *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847* (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Bd. 15), Sinzig: Studio 2013. ZGMTH 15/2, 215–223.
<https://doi.org/10.31751/989>

© 2018 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

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: 10/10/2018
angenommen / accepted: 11/10/2018
veröffentlicht / first published: 18/12/2018
zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Stefan Menzel, *Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms 2015

Schlagworte/Keywords: 20. Jahrhundert; 20th century; cross-cultural influence; ethnomusicology; Ethnomusikologie; *hōgaku*; interkulturelle Rezeption; Japan; traditional music; traditionelle Musik

Hōgaku – die traditionelle Musik Japans¹ – ist keineswegs nur eine Museumskultur, sie büßte durch die seit der Meiji-Restauration (ab 1868) immer stärkere Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur und folglich auch westlichen Musik keineswegs ihre kreative Lebendigkeit ein. Doch nur selten wurde die Entwicklung von *hōgaku* nach 1868 von westlichen Autoren thematisiert. Eine relativ ausführliche Darstellung findet sich in den letzten beiden Kapiteln von Eta Harich-Schneiders grundlegendem Werk über japanische Musik,² doch liegt das Erscheinen dieses Buches nicht nur mittlerweile fast ein halbes Jahrhundert zurück, die Autorin, die aus ihrer Präferenz für die älteren Genres japanischer Musik – wie *gagaku* und *nō* – und ihrer Geringschätzung für die meiste Musik der Tokugawazeit (1600/03–1868) auch sonst keinen Hohl machte, widmete sich vorwiegend der Transformation, der *gagaku* in der Meiji-Zeit unterlag, und deutet die Entwicklung in anderen Genres nur an.³ Hingegen mangelt es an Literatur zur älteren *hōgaku* nicht.⁴

So füllt die außerordentlich fakten- und materialreiche Arbeit über die Geschichte von *hōgaku* seit 1868, die Stefan Menzel vorlegt, eine empfindliche Lücke. Besonderes Gewicht legt Menzel auf die Schilderung soziokultureller Aspekte und die diskursive Einbettung musikalischer Entwicklungen, der im westlichen Schrifttum über japanische Musik sonst meist wenig Beachtung geschenkt wird. Gerade darin verdient Menzels Studie über seinen Gegenstand hinausweisendes Interesse. Doch fehlen auch musikalische Analysen besonders aussagekräftiger Beispiele nicht. Sicher ließen sich an diese Analysen weiterführende Überlegungen anknüpfen, die z. B. das Phänomen der Begegnung unterschiedlicher musikalischer Denkweisen aus musiktheoretischer Sicht beleuchten.

Das erste Kapitel (»Der Weg in die ästhetische Krise«) zeichnet differenziert die politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen der frühen Meiji-Zeit nach, die sich zwangsläufig in der Auseinandersetzung mit der gleichermaßen als Bedrohung wie als Chance wahrgenommenen westlichen Kultur ergaben und die umfassende Wirkungen auch auf Musikausübung und -verständnis hatten – viele traditionelle Genres gerieten am Anfang der Meiji-Zeit durch Verbot der bisher schützenden Institutionen (wie der Blindengilde *tōdō-za*) bzw. durch Wegfallen staatlicher Förderung in eine schwere Krise. Langfristigeren Einfluss übte die Einführung des *shōka*, des an westlichen Modellen

1 *Hōgaku* ist, wie viele auf japanische traditionelle Musik bezugnehmende Begriffe, leidvoll ungenau definiert und umfasst eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Genres. Menzel beschreibt die Problematik des Begriffs eingehend (6f.) – so besteht z. B. nicht nur theoretisch die Möglichkeit, dass selbst bestimmte Formen des J-Pop als *hōgaku* bezeichnet werden können.

2 Harich-Schneider 1973, 533–597. In japanischer Sprache wird die Entwicklung von *hōgaku* seit der Meiji-Zeit ausführlich von Kikkawa Eishi in den letzten Kapiteln seiner Geschichte der japanischen Musik behandelt (Kikkawa 1965, 354ff.).

3 Naturgemäß behandelt auch z. B. Ingrid Fritsch (2005) in ihrer Arbeit die Entwicklung von *hōgaku* im 20. Jahrhundert insofern, als die

Tōzan-Schule der *shakuhachi* erst 1896 gegründet wurde. Doch hier handelt es sich lediglich um die Darstellung eines Genres.

4 Stellvertretend sei für einen umfassenden Überblick Provine/Tokumaru/Witzleben (2002, 567–834) genannt.

ausgerichtetem Singunterrichts⁵ in der Schule aus: »Ein jeder Japaner, der seit den 1880er Jahren eingeschult worden war, durchlief [...] »ästhetische Umerziehung«, wurde an westliche Melodik und Harmonik gewöhnt« (47). Diese und ähnliche erziehungspolitische Maßnahmen wurden von den Verantwortlichen durch den Verweis auf angebliche Defizite der traditionellen japanischen Musik gerechtfertigt. Dass sich darin nicht nur eine Reaktion auf die als überlegen wahrgenommene westliche Kultur, sondern auch konfuzianisch geprägtes Denken niederschlug, gehört zu den wesentlichen Beobachtungen, die Menzel hier vermittelt. So findet sich in den Kulturdiskussionen der Meiji-Zeit immer wieder der Topos von den »schädlichen« gesellschaftlich-moralischen Wirkungen der *zokkyoku*, der traditionellen »Unterhaltungsmusik«, zu der man auch die Musik populärer Theaterformen wie *kabuki* und *bunraku* zählte.

Im zweiten Kapitel (»Die Bewältigung der Moderne«) wird die Geschichte von *hōgaku* bis 1945 vor allem anhand der Begegnungen zwischen traditioneller und westlicher Musik dargestellt. Naturgemäß kommt dem Schaffen des *Koto*- und *Shamisen*-Virtuosen Miyagi Michio⁶ (1894–1956) große Bedeutung zu. Menzel leuchtet den Kontext dieser zentralen Figur aus: die *Meiji shinkyoku*, die westlich orientierten »neuen Stücke der Meiji-Zeit« des *Koto*-Repertoires, von denen heute nur noch ein kleiner Bruchteil erhalten ist und an die Miyagi in seinen ersten Werken anknüpft; die Rolle von Miyagis Umfeld, seines »Managers« Yoshida Seifū, des Musikwissenschaftlers Tanabe Hisao und des Musikkritikers und späteren Rundfunkredakteurs Machida Kashō, die Miyagis Musik zur nötigen Medienpräsenz verhalfen – Miyagi Michio war »der richtige Mann zur richtigen Zeit«, der als Projektionsfigur für eine damals von vielen Intellektuellen verspürte Sehnsucht nach einem Brückenschlag zwi-

schen westlicher und traditioneller japanischer Kultur diene. Für Musiktheoretiker*innen interessant ist Menzels Hinweis auf eine »doppelte Codierung« – *double function form* – in einigen von Miyagis Werken (100), die vielleicht einen analytischen Ansatz bereitstellt, in der scheinbaren Einfachheit dieser Werke einen komplexeren Hintergrund aufzuzeigen. *Haru no umi*, das wohl bekannteste Stück von Miyagi, lässt sich z. B. einerseits als dreiteilige Liedform verstehen, nimmt aber auch Bezug auf typische Formelemente japanischer *sōkyoku*-Musik.

Fast noch spannender ist eine Fußnote (94, Fn. 82), die eine meines Wissens bisher nur in Ansätzen verfolgte Strategie zur theoretischen Durchdringung traditioneller japanischer Musik aufzeigt. Ausgehend davon, dass die meisten Genres fast theorielos unterrichtet werden, sieht Menzel als Grundbausteine der Musik nicht abstrakte Skalen oder Modi an, sondern typische Melodiewendungen, die beim Erlernen der Musik verinnerlicht werden. Freilich dürften bei konsequenter Umsetzung dieser Idee in analytische Techniken schwierige methodische Probleme auftreten.⁷

Des Weiteren beschreibt Menzel verschiedene Versuche der 1930er Jahre, *hōgaku* mit Orchestermusik in Verbindung zu bringen (der wohl bekannteste an solchen Versuchen beteiligte Komponist war Yamada Kōsaku). Der stark wechselnde Erfolg solcher Experimente ebenso wie die sich daran anschließenden zum Teil höchst leidenschaftlichen Diskussionen legen Zeugnis von der Verflochtenheit politischer,

5 *Shōka* bezeichnet sowohl den Singunterricht als auch die speziell hierfür komponierten (Schul-)Lieder.

6 Japanische Namen werden in der in Japan üblichen Reihenfolge »Nachname Vorname« angegeben.

7 Vor einigen Jahren fand eine Art »Wiederentdeckung« – oder Re-Evaluation – von Machida Kashōs musiktheoretischer Schrift *Shamisen-seikyoku ni okeru senritsukei no kenkyū* [Studien zu Patterns in *shamisen*-begleiteter Gesangsmusik] statt (Machida 1956), vgl. Yamada/Ōkubo 2015. Die in diesem Buch vertretenen Aufsätze zeigen immerhin einige Folgerungen, die sich im Fahrwasser des von Menzel beschriebenen Ansatzes ergeben könnten, sie verdienen bei musiktheoretischer Auseinandersetzung mit traditioneller japanischer Musik Berücksichtigung. Daneben sei auch auf die Forschung von Yakō Masato verwiesen (z. B. Yakō 2002).

sozialer und ästhetischer Diskurse ab, in die sich im Verlauf des Zweiten Weltkriegs zunehmend nationalistische Aspekte mischten.

Das dritte Kapitel (»Hōgaku nach 1945«) schließlich gilt der Entwicklung von *hōgaku* nach dem Zweiten Weltkrieg. Kurzporträts von drei Musiker*innen stellen grundsätzliche Positionen dar: Auf der einen Seite des Spektrums steht der »Traditionalist« Yamaguchi Gorō (*shakuhachi*), der sich fast ausschließlich der Pflege des klassischen Repertoires widmete; auf der andern Seite Yamamoto Hōzan (ebenfalls *shakuhachi*), der mit westlich orientierten Komponisten wie Hirose Ryōhei und Jazzmusikern zusammenarbeitete; und schließlich Miyagi Kiyoko (*koto* und *shamisen*), Nichte von Miyagi Michios zweiter Frau, die vor allem Miyagi Michios Erbe weiterführte und damit gewissermaßen eine Position der »gemäßigten Moderne« innerhalb von *hōgaku* vertrat.

Die Entwicklung von *hōgaku* nach dem Zweiten Weltkrieg wurde wesentlich durch einige neue Institutionen geprägt. Eine dieser Institutionen war der Hōgaku-Fachbereich der *Tokyo University of the Arts* (*Tōkyō Geijutsu Daigaku*). Menzel schildert ausführlich die politischen Kontroversen, die sich daran entzündeten: Der 1936 erstmalig eingerichtete Fachbereich sollte laut einem Reformpapier der Hochschulleitung aus dem Jahre 1945 abgeschafft werden; der Musikwissenschaftler Kikkawa Eishi stand an der Spitze einer Protestbewegung, die vehement für seine Erhaltung eintrat. Am Ende traten sowohl der Rektor der *Tōkyō Geijutsu Daigaku*, der zu den Befürwortern einer Abschaffung des Fachbereiches gehörte, als auch Kikkawa Eishi von ihren Ämtern zurück, doch fand eine umfassende inhaltliche Reform des Fachbereiches statt. Hier macht Menzel deutlich, dass Kikkawas auch ins Deutsche übersetzte Schrift *Vom Charakter der japanischen Musik*⁸ zunächst vor allem in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung war. Es handelt sich bei diesem Buch, wenn man so will, um eine kulturpolitische Kampfschrift, die nicht zuletzt der Wiedereinrichtung des Hōgaku-Fachbereiches an der wichtigsten japanischen Musikausbildungsstätte dienen sollte.

Der Einfluss dieses im Jahr 1949 neu eingerichteten Fachbereichs auf die Hōgaku-Szene erwies sich in der Folgezeit als überaus groß. Während bis dahin die soziale Struktur von *hōgaku* fast ausschließlich durch streng hierarchische Traditionslinien (*ryūha*) definiert worden war, entstand nun durch eine akademische Institution ein neuer Raum, in dem Begegnungen zwischen verschiedenen Genres, vor allem aber auch Begegnungen zwischen westlich ausgebildeten Komponist*innen und Hōgaku-Interpret*innen möglich wurden.

Fast noch einflussreicher war das vom NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*, *Japan Broadcasting Corporation*) ins Leben gerufene Ausbildungsprogramm *NHK hōgaku ginōsha ikusei kai* (Technisches Schulungsprogramm für den Hōgaku-Nachwuchs), das von 1955 bis 2010 bestand und insgesamt etwa 2000 Absolvent*innen hervorbrachte. Auch dieses Ausbildungsprogramm trug dazu bei, Alternativen zur *Ryūha*-Struktur zu entwickeln und die Entstehung neuer Kompositionen anzuregen.

Was sich in den Ausbildungsprogrammen der *Tokyo University of the Arts* und des NHK anbahnte, führte zu einigen tiefgreifenden Veränderungen in der sozialen Struktur von *hōgaku* – z. B. zur Entstehung von traditionelle *Ryūha*-Grenzen überschreitenden Ensembles und Netzwerken (wie z. B. *Hōgaku yonin no kai*, ein Ensemble von vier Hōgaku-Musiker*innen, die insbesondere als Auftraggeber*innen neuer Kompositionen für Hōgaku-Instrumente dauerhaften Einfluss auf die Entwicklung von *hōgaku* hatten, und *Pro Musica Nipponia*, ein weit über 1000 Hōgaku-Musiker*innen umfassendes Künstlernetzwerk), zur Entstehung auch von Wettbewerben und Festivals, einer wachsenden Medienpräsenz (nicht zuletzt im Rahmen des »Hōgaku-Boom« der 1960er und 1970er Jahre, dem wir viele zum Teil äußerst aufwendig gestaltete Schallplatteneditionen verdanken) etc. Solche Erscheinungen sind teilweise durchaus analog zum westlichen Musikbetrieb, mussten aber für *hōgaku* erst erobert werden. Wie Menzel zeigt, gingen die Impulse für neue Kompositionen im *hōgaku* vor allem von Interpret*innen und Ensembles aus; sie bildeten gewissermaßen den kleinsten gemeinsamen Nenner für sehr unterschiedliche stilistische Richtungen, deren Bandbreite Menzel anhand einiger Beispiele

8 Kikkawa 1984.

(Koyama Kiyoshige, Mamiya Michio, Ishiketa Mareo) plastisch vor Augen führt. Einige Besonderheiten des *Hōgaku*-Komponierens verdienen Erwähnung. So erfordert es eine intime Vertrautheit mit den Eigenarten der Instrumente, die zu erlangen für westlich ausgebildete Komponist*innen oft eine Herausforderung darstellt – Menzel schildert die Schwierigkeiten, denen die *Koto*-Spielerin Suzuki Kiyoko in den 1950er Jahren begegnete, als sie nicht in *hōgaku* beheimatete Komponisten zu gewinnen versuchte. Auf der anderen Seite entstanden zahlreiche Kompositionen aus der *Hōgaku*-Szene heraus, die kaum Bezug zu den Entwicklungen und Diskursen der neuen Musik in und außerhalb Japans haben.

Einen Kulminationspunkt der Begegnung zwischen westlicher Avantgarde und *hōgaku* bildet sicherlich Takemitsu Tōru's *November Steps* für *biwa*, *shakuhachi* und Orchester (1967), uraufgeführt im Rahmen der 125-Jahrfeier der New Yorker Philharmoniker. Gerade der Erfolg dieses Werkes, so Menzel, trug allerdings dazu bei, dass erneut eine Diskussion über die vermeintliche Unvereinbarkeit von ›westlicher‹ und ›östlicher‹ Musikästhetik aufblühte, eine Diskussion, die sich seinerzeit zwar als anschlussfähig an andere (höchst problematische) Diskurse innerhalb Japans (wie die ›Japaner-Diskurse‹ [*nihonjinron*]⁹) erwies, deren inhaltliche Relevanz Menzel aber zu Recht bestreitet.

In den Schlussbetrachtungen macht Menzel auf den, alles in allem, durchaus ambivalenten Charakter der *Hōgaku*-Entwicklung aufmerksam: Es lässt sich nicht übersehen, dass *hōgaku* heute trotz aller Metamorphosen zu einer Minderheitenmusik geworden ist, die keineswegs breit in der Gesellschaft verwurzelt ist. Für die Musikwissenschaft freilich ist das Studium der neueren *Hōgaku*-Geschichte außerordentlich interessant – irgendwo im ›Niemandland‹ zwischen Ethnomusikologie und Historischer

Musikwissenschaft angesiedelt, zwingt diese Geschichte dazu, die Grenzen dieser beiden Disziplinen zu hinterfragen.

Einige kleine Anmerkungen zu Menzels insgesamt höchst lesenswertem Buch. Es bleiben ›weiße Flecken‹ auf der Landkarte – über die Entwicklungen in *gagaku* und *nō* im 20. Jahrhundert erfährt man sehr wenig, aber auch *Gagaku*-Musiker*innen komponierten zuweilen neue Werke oder wirkten an deren Entstehung mit. Daneben fanden parallel zur Begegnung der traditionellen japanischen mit der westlichen Musik bereits vor dem Zweiten Weltkrieg Ansätze zu einer Öffnung der *ryūha* statt, was allerdings erst in Ansätzen erforscht ist.¹⁰

Auf zwei möglicherweise zu Missverständnissen führende kleine Irrtümer sei hingewiesen. William E. Caplin erscheint als Edward E. Caplin (95; 316). Ferner wird im Zusammenhang mit dem *gakusō* – dem *koto* des *gagaku*, dessen Spielweise sich von der des *sōkyoku-kotos* (*zokusō*) deutlich unterscheidet – der Name Mitsuzaki Kengyō genannt (120), es kann sich aber nur um Yoshizawa Kengyō handeln (Yoshizawa Kengyō evoziert in seinen Werken mit dem *gakusō* assoziierte Spielfiguren, obwohl seine Werke der *sōkyoku* zuzurechnen sind).

Ein wenig ist daneben zu bedauern, dass im Gegensatz zu den üblichen Gepflogenheiten klassische *Hōgaku*-Stücke nur nach Aufnahme, ohne Bezugnahme auf Tabulaturen transkribiert wurden, obwohl die Tabulaturen doch eine gewisse Vorstellung vom metrischen Empfinden der *Hōgaku*-Musiker*innen vermitteln sowie auditiv nicht immer zuverlässig zu erschließende Spieltechniken erkennen lassen (dies gilt insbesondere für die Transkription der Anfangstakte von *Yaegoromo*, 85).

Schließlich möchte sich der Rezensent als ausgesprochener Liebhaber klassischer (also vor der Meiji-Zeit entstandener) *jiuta-sōkyoku* nicht Menzels Hypothese anschließen, »dass hinter den Repertoireerweiterungen und -transformationen der *sōkyoku*-Tradition [...] in fast allen Fällen Marktstrategien standen« (64). Dazu scheinen mir gerade im klassischen *jiuta-sōkyoku* Personalstil und Experimentierlust der

9 Theorien, die vor allem während der 1970er und 1980er Jahre versuchten, eine kulturelle, gesellschaftliche und sogar neurologische Einzigartigkeit von Japaner*innen zu beweisen; sie finden mittlerweile auch innerhalb Japans keine wissenschaftliche Akzeptanz mehr.

10 Vgl. Fukuda 2015.

Komponisten zu ausgeprägt. So findet man z. B. bei Matsuura Kengyō (in *Shiki-no-nagame*) eine Passage, die man kaum anders als atonal nennen kann; Yoshizawa Kengyō erfand eine völlig neue Skala für seine Werke; Mitsuzaki Kengyō modifizierte ein grundlegendes Formelement des klassischen *jiuta-sōkyoku*, die *ka-keai* (Frage-Antwort-Spiele), indem er sie in komplexer Asymmetrie gestaltete, und entwi-

ckelte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine eigenständige japanische Polyphonie...

Doch sind diese Einwände letztlich unerheblich angesichts der grundlegenden Bedeutung von Menzels Arbeit für ein vertieftes Verständnis der japanischen Musiklandschaft im 20. Jahrhundert.

Hubertus Dreyer

Literatur

- Fukuda, Chie (2015), »Sankyoku« *ni mirareru sankyoku-ensōkai no henshen. 1922 nen kara 44 nen no ensōkai-jōhō wo tōshite* [Der Wandel der Sankyoku-Konzerte im Spiegel der Zeitschrift *Sankyoku*. Dargestellt anhand der Konzertankündigungen zwischen 1922 und 1944], *Tōyō ongaku kenkyū* 80, 21–38.
- Fritsch, Ingrid (1979) *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule: Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans*, Kassel: Bärenreiter.
- Harich-Schneider, Eta (1973), *A History of Japanese Music*, London: Oxford University Press.
- Machida, Kashō (1956), *Shamisen-seikyoku ni okeru senritsukei no kenkyū* [Studien zu melodischen Patterns in shamisen-begleiteter Gesangsmusik], [Tokyo]: o. V.
- Kikkawa, Eishi (1965), *Nihon-ongaku no rekishi* [Geschichte der japanischen Musik], Osaka: Sōgensha.
- Kikkawa, Eishi (1984), *Vom Charakter der japanischen Musik*, übers. von Petra Rudolph, Kassel: Bärenreiter.
- Provine, Robert C. / Yoshihiko Tokumaru / J. Lawrence Witzleben (Hg.) (2002), *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 7: *East Asia: China, Japan, and Korea*, New York: Routledge.
- Yamada, Chieko / Mariko Ōkubo (Hg.) (2015), *Shamisenongaku no senritsukei-kenkyū – Machida Kashō wo megutte* [Studien zu melodischen Patterns in Shamisen-Musik – anknüpfend an Machida Kashō], Kyōto Shiritsu Geijutsu Daigaku: Nihon dentō ongaku kenkyū sentā.
- Yakō, Masato (2002), *Shamisen-ongaku he no atarashii apurōchi. Keisanki wo mochiita bunseki no kanōsei* [Ein neuer Zugang zur Shamisen-Musik. Über Möglichkeiten computergestützter Analyse], in: *Nihon no katarimono. Kōtōsei, kōzō, igi* [Die narrative Musik Japans. Mündliche Überlieferung, Struktur, Bedeutung], hg. vom Nichibunken sōsho, Kyōto: Kokusai Nihon bunka sentā, 249–265. <http://publications.nichibun.ac.jp/region/d/NSH/series/niso/2002-10-31/s001/s037/pdf/article.pdf> (12.10.2018)

Dreyer, Hubertus (2018): Stefan Menzel, *Hōgaku*. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert, Hildesheim: Olms 2015. ZGMTH 15/2, 225–229. <https://doi.org/10.31751/983>

© 2018 Hubertus Dreyer (hubertus@temporubato.com)

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: 30/09/2018
angenommen / accepted: 01/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018
zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Jan Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik* (Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden: Springer 2016, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-11496-1>

Schlagworte/Keywords: Lehrbuch; Methoden; methods; Paradigmen; paradigms; Popular Music Studies; populäre Musik; textbook; Theorie; theory

Seit ihrer akademischen Etablierung in den frühen 1980er Jahren steht die Erforschung der populären Musik auf einem interdisziplinären Fundament. Unter dem heute gebräuchlichen Anglizismus *Popular Music Studies* versammeln sich u. a. musikwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche, soziologische, ethnologische und medienwissenschaftliche Forschungszugänge. Das Feld der Popmusikforschung ist breit gefächert. Vor diesem Hintergrund stellt das Verfassen eines Buches, das sich methodischen Fragen widmet, eine große Herausforderung dar. Die Monografie *Methoden der Erforschung populärer Musik* (2016) von Jan Hemming, Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Kassel, darf von daher als ein sehr mutiges Projekt verstanden werden. Das 534 Seiten starke Buch ist beim Springer-Verlag in der Reihe »Systematische Musikwissenschaft« erschienen. Nach *Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop* (2002) und *Improkomposition. Buch I der imaginären Geometrie zur Anwendung in der Klavierimprovisation* (2013, in Ko-Autorenschaft mit Andre von Melöchin) handelt es sich um Hemmings dritte Monografie.

Sofort beim ersten Einblick in das Inhaltsverzeichnis mit seinen elf Kapiteln wird klar, dass hier eine äußerst ambitionierte Arbeit vorgelegt wurde, welche den genannten vielfältigen Forschungszugängen gerecht werden möchte. Gleich zu Beginn der Einleitung weist Hemming auf die Interdisziplinarität des Forschungsfeldes hin und formuliert den Grundgedanken des Buchs, »existierende Zugänge durch Anwendungsbeispiele zu veranschaulichen und damit auch Anregungen zum ›Weiterforschen‹ zu geben« (13). Ferner wird ange-

führt, dass solch ein Überblick in Buchform bisher nicht existiere oder nur ausschnittsweise in Sammelbänden oder in weniger musikwissenschaftlich fokussierten Monografien vorgelegt worden sei. Dabei ist das von Hemming in einer Fußnote genannte *Studying Popular Music* von Richard Middleton aus dem Jahr 1990 sicherlich als erstes und wohl bisher einziges Standardwerk anzusehen.¹

Hemming betont den Lehrbuchcharakter seiner Monografie, deren Ziel es sei, Perspektiven aufzuzeigen. Er will es »dem Leser überlassen, ob etwa eine Orientierung am musikalischen Text gegenüber einer Beschäftigung mit dem soziokulturellen Kontext zu bevorzugen sei, oder ob einer theoretischen gegenüber einer empirischen Vorgehensweise der Vorrang eingeräumt werden soll« (14). Diese grundsätzliche Offenheit gegenüber verschiedenen methodischen Zugängen ist zu begrüßen. Gleichzeitig führt dies aber auch zu einem großen Manko des Buches, das sich sehr oft in den Details seiner vielen Einschübe verliert, ohne dabei systematisch und kritisch verschiedene Paradigmen zu sortieren und zu diskutieren. Auch verwundert in diesem Einleitungskapitel, dass Hemming das »komplexe Problem« (14) der Definition populärer Musik an das Ende des Buches (Kapitel 11) verlagert. Selbst wenn die verschiedenen Kapitel nicht aufeinander aufbauen und unabhängig voneinander gelesen werden können, so wäre doch von einem Lehrbuch zu erwarten gewesen, dass die Definition oder Eingrenzung des Forschungsgegenstands am Anfang steht. Jedes der Kapitel ist mit Grafiken, Bildern und Notenbeispielen verse-

1 Middleton 1990.

hen. Im Anhang der einzelnen Kapitel findet sich ein Literaturverzeichnis der verwendeten und weiterführenden Quellen.

In Kapitel 1 »Musikwissenschaft und populäre Musik: Ein theoretisches Rahmenmodell« arbeitet Hemming die Adler'sche Unterscheidung zwischen Historischer und Systematischer Musikwissenschaft kritisch auf und verortet dabei wesentliche Missverständnisse, die in diesen beiden Teildisziplinen in Bezug auf die Erforschung populärer Musik entstanden seien. Populäre Musik könne nicht allein als Text analysiert werden. Der Einbezug soziokultureller Phänomene ist, wie Hemming herausstellt, für die Erforschung populärer Musik unumgänglich, dennoch, so darf angemerkt werden, setzt der Autor damit eine Dichotomie zwischen Text und Kontext voraus, die bereits häufiger in der Popmusikforschung problematisiert wurde.² Das Modell von Wechselwirkungen zweier ontologisch getrennter Ebenen ist bei jüngeren Ansätzen, insbesondere bei den Sound Studies oder bei praxeologischen und medienwissenschaftlichen Zugängen, die Hemming im ganzen Buch eher vernachlässigt, angefochten worden.

In den folgenden Abschnitten führt Hemming stark komprimiert in die marxistische Kulturtheorie ein – mit Bezug auf Marx, Kritische Theorie und Cultural Studies (35–44). Damit benennt er zentrale Forschungsprobleme der Popular Music Studies (beispielsweise das angesprochene Text-Kontext-Problem oder das Problem eines normativen Werkbegriffs). Stutzig macht jedoch ein angehängter zweiseitiger Abschnitt (44f.) zu »Empirische[n] Verfahren« und »Transdisziplinarität«, die verglichen mit den Abschnitten über Kritische Theorie und Cultural Studies nicht konkret ausgeführt werden. Die »Brücken«, die hier zwischen marxistischen Kulturtheorien und empirischen Verfahren »in Sicht« (44) seien, werden nur in einer Fußnote mit Verweis auf weitere Literatur abgehandelt und nicht weiter vertieft.

Kapitel 2 »Technologie und Produktion« platziert zwei Begriffe als Überschrift, um die herum sich zentrale Felder der Popmusikforschung entwickelt haben. Die Ausführungen

zum akustischen Aufnahmezeitalter (ca. 1890–1925) und zu den Pionierjahren des elektrischen Aufnahmezeitalters (ca. 1925–45) fallen sehr knapp aus (51f.). Den Technikentwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird kein eigener Abschnitt zugestanden. Hemming springt stattdessen direkt zur »Session Aufnahme« (52–57) der Nachkriegszeit und bespricht ausführlich die Technologie des Tonbandes. Es folgen u. a. Abschnitte zur »Arbeitsteilige(n) Studioproduktion« (57–59) und zu »Home-recording-Studio/Audio-Workstation« (60–66). Statt verschiedene Forschungsparadigmen einander gegenüberzustellen, geht Hemming sehr eklektisch vor und zitiert eine begrenzte Auswahl an Veröffentlichungen. Das ganze Kapitel liest sich eher wie eine kurze Technikgeschichte der populären Musik denn als eine Diskussion von unterschiedlichen Methoden zu ihrer Erforschung, wie sie etwa mit medienwissenschaftlichen bzw. medientechnischen Zugängen vorgelegt werden könnte (etwa einer Medienarchäologie oder einer Akteur-Netzwerk-Theorie³). Der inzwischen beträchtlich gewachsene Forschungszweig einer »Musicology of Record Production« wird nur in wenigen Zeilen erwähnt (65), anstatt hier ausführlicher auf zugehörige Veröffentlichungen und deren Befunde einzugehen (der Verweis auf entsprechende Publikationen findet sich nur als »weiterführende Literatur« im Anhang des Kapitels).⁴

Kapitel 3 »Textuelle Analyse« beginnt mit der Feststellung, dass eine allgemeine Musiktheorie für die populäre Musik nicht existiert. Populäre Musikpraxis fußt wesentlich auf Informalität, nur sehr selten liegt dem Musikmachen und der Aneignung von popmusikalischen Kompetenzen ein explizites Regelwerk zu Grunde (77f.). Hemming plädiert, im Anschluss an eine bereits jahrelang geführte Debatte in den Popular Music Studies, für popmusikspezifische Analysezugänge. Auch wahrnehmungspsychologische Aspekte, die in der Systematischen Musikwissenschaft erforscht werden, könnten hier weiterhelfen (79–81). Es gebe nicht ein »richtiges« oder ein »falsches« Musikhören, stattdessen müssten multiple Zu-

2 Vgl. Wicke 2003.

3 Vgl. Schröter/Volmar 2013; Butler 2014.

4 Vgl. Zak 2001; Zagorski-Thomas 2014.

gänge auch bei der Analyse legitim sein. Formuliert Hemming damit im Kern eine produktive und sinnvolle Annäherungsweise für die Analyse populärer Musikformen, so wird im Verlauf des Kapitels nicht auf einschlägige Monografien hierzu eingegangen.⁵ Stattdessen geht Hemming alle »traditionellen« Parameter der Musiktheorie durch und führt sehr grundsätzlich (bei Pythagoras beginnend!) in Theorien der Tonarten, Skalen, Melodie, Harmonik, Metrum, Takt, Rhythmus, Groove, Songtext, Sound und Textur, Form und Formate ein. Dabei entwickelt der Autor durchaus einleuchtende Gedanken zu popmusikspezifischen Analysezugängen: So kenne die populäre Musik keine Funktionsharmonik, stattdessen gehe es u. a. um Akkordfolgen und -zusammensetzungen, die durch die Spielbarkeit eines Instruments ermöglicht werden (etwa *Power-Chords* auf der Gitarre). Auch lebe populäre Musik von genuinen Melodiegestaltungen, die der klassisch-romantischen Musikpraxis eher fremd seien (z. B. *blue notes*, Anschleifungen). Verwundert ist man allerdings über die Delegitimierung der inzwischen einflussreichen Sound Studies als »modischen Studiengang« (114), die Sound bzw. Textur nicht sinnvoll musikanalytisch erschließen würden. Diese pauschale Behauptung bleibt unbegründet. Hemming vermeidet an dieser Stelle eine Diskussion von Veröffentlichungen aus dem Bereich der Sound Studies.

Nach der Einführung von musiktheoretischen Grundbegriffen folgt eine Systematisierung von Analyseverfahren (118–147). Die lose Aneinanderreihung von einzelnen Beispielen (The Beatles, Keith Jarrett, Jeannette Biedermann bis hin zur Rechtsrockband Nahkampf) hilft nicht sonderlich, um einen Überblick zu unterschiedlichen Verfahren der Notentextanalyse und grafischen Analyse zu gewinnen. Das Kapitel endet mit einem eigens von Hemming und Andre von Melöchin entwickelten grafischen Verfahren zur Darstellung musikalischer

Verläufe mit Hilfe von geometrischen Figuren (144–147). Der Mehrwert dieses interessanten, obschon sehr abstrakten Darstellungsmodells, verglichen mit herkömmlicher Notenschrift oder grafischen Verlaufstabellen, erschließt sich in dieser kurzen Ausführung leider nicht.

Kapitel 4 »Semiotische Analyse« führt in die Zeichentheorie (speziell in die von Charles Sanders Peirce) ein (160–170). Diese wird auf die Analyse populärer Musik übertragen, wobei fast ausschließlich an die Arbeiten von Philip Tagg aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren angeknüpft wird (170–179).⁶ Sodann folgen zwei Anwendungsbeispiele einer an Tagg angelehnten semiotischen Analyse zu Musik in »Werbespots der ARD Fernsehlotterie« (179–185) und zur »Rechten Musik« (185–193). Hemming wendet Taggs Konzept des *musemes* an. *Musemes* sind kleine bedeutungstragende Einheiten einer musikalischen Struktur (charakteristische Motive, spezifische Klangtexturen, Instrumentierungen o. ä.), die mit kulturellen Bedeutungen aufgeladen sind und damit Verweischarakter haben. Auf dieser Grundlage arbeitet Hemming bei seiner Analyse der Werbespots u. a. strukturelle Entsprechungen zwischen Bild- und Musiksequenzen heraus und kommt bei seiner Analyse von typischen Sounds rechter Musik zur Feststellung, dass hier auf Texturen zurückgegriffen wird, die kulturell mit »Energiegeladenheit, Motorik und auch Aggression« (191) assoziiert sind. Hemming stellt am Schluss des Kapitels die Überlegung an, dass es denkbar wäre, Musik auch auf Bedeutungen hin zu analysieren, die jenseits einer Zeichenhaftigkeit liegen und womöglich in Körperlichkeit und Affektstrukturen zu suchen sind. Dem ist hinzuzufügen, dass Julia Kristeva und Roland Barthes bereits die Grundzüge einer solchen alternativen Semiologie entwickelt haben, die über Verkörperungen und Materialität funktioniert (Barthes spricht von der »Rauheit der Stimme« und Kristeva unterscheidet zwischen »Genotext« und »Phänotext«).⁷ Diese Semiologie wurde bereits als Grundlage für die Entwicklung musiktheoretischer Modelle und Musikanalysen herangezogen.

5 Vgl. etwa Brackett 1995; Hawkins 2002; Moore 2012. Lediglich in der »weiterführenden Literatur« im Anhang des Kapitels wird am Rande auf andere Veröffentlichungen zur Popmusikanalyse verwiesen: Elflein 2010; Rappe 2010; Helms/Phleps 2011.

6 Tagg 1982; Tagg 2000; Tagg 2001.

7 Vgl. Kristeva 2010; Barthes 2013.

gen.⁸ Einen Überblick und eine Gegenüberstellung von unterschiedlichen musiksemiotischen Modellen oder Alternativen zu Taggs Ansatz gibt Hemming allerdings nicht.

In Kapitel 5 »Gender Studies und Performativität« stellt Hemming Ansätze zur Geschlechterforschung im Kontext der Popmusikforschung vor. Aus der inzwischen beträchtlich gewachsenen Literatur zu Gender und Musik verweist der Autor primär auf Arbeiten, die nicht der Popmusikforschung im engeren Sinn, sondern der Historischen Musikwissenschaft zugerechnet werden müssen (z. B. Susan McClarys *Feminine Endings*). Etliche Reader, Monografien und Aufsätze zu Geschlecht und Queerness in populärer Musik wären hier heranzuziehen gewesen,⁹ wohingegen Hemming vor allem Beispiele aus der Kunstmusik anführt (Chopin, Schumann, Beethoven). Der Abschnitt »Anwendungsbeispiel: Musik und Körper« hat dann zunächst wenig mit vergeschlechtlichter Körperlichkeit zu tun, wie sie etwa durch Klangpraktiken untersucht werden könnte, und geht stattdessen – in einem der vielen Einschübe dieser Arbeit – auf physiologische Wirkungen von Klang ein. Hemming fragt nach der körperlichen Empfindung von Gitarrenverzerrung, nutzt diesen Einschub aber eher, um ausführlich über die Entwicklungen und Bauweisen von Gitarrenverstärkern zu referieren. Dabei verliert er den eigentlichen Fokus auf die Frage nach Geschlecht und Körperlichkeit im Klangerleben. Im Anschluss wird somit nicht klar, wie der Autor das Klangerleben mit kulturwissenschaftlichen Theorien des vergeschlechtlichten Körpers (u. a. Semiotik und Performativität nach Judith Butler) verknüpfen möchte, sodass ein produktiver methodischer Zugriff auf das Verhältnis von Musik und Körper nicht zu erkennen ist. Die bereits angesprochenen Theorien von Kristeva und Barthes sowie Veröffentlichungen aus dem Bereich der

Sound Studies,¹⁰ die Hemming nicht zur Kenntnis nimmt, hätten für die Diskussion um vergeschlechtlichte Körperlichkeit und Klang fruchtbar gemacht werden können.¹¹ So kann Hemming in seinem Fazit (227f.) keinen überzeugenden methodischen Zugriff vorlegen.

Kapitel 6 »Empirische Forschung« führt ausführlich in die quantitativen (Fragebogen) und qualitativen (Interview) Methoden der Sozialforschung ein. Auffällig ist die Diskrepanz im Umfang zwischen diesem Kapitel (87 Seiten) und dem vorangegangenen Kapitel »Gender Studies und Performativität« (35 Seiten). Man merkt, dass Hemming als Systematischer Musikwissenschaftler in diesem Feld zu Hause ist. Das Kapitel beginnt mit allgemeinen Ausführungen zu quantitativen und qualitativen Verfahren ohne besonderen Popmusikbezug. Es liest sich entsprechend eher wie eine grundsätzliche Einführung zu empirischen Begriffen und Methoden. Beim Anwendungsbeispiel »Zur Phänomenologie des Ohrwurms« (265–287) wird nicht klar, warum denn genau der Ohrwurm als typisches popmusikspezifisches Phänomen zu erforschen ist. Das zweite lange Beispiel beschäftigt sich mit der Frage »Wie erleben Musiker ihr eigenes Konzert?« (287–315). Mit diesen Anwendungsbeispielen werden ausführlich konkrete Forschungen und deren Befunde vorgestellt. Einen umfassenden Überblick zur Programmatik einer empirischen Popmusikforschung gewinnt man jedoch nicht.

Kapitel 7 »Kontextuelle Analyse« beginnt mit einer Darstellung des Text-Kontext-Problems. Unter Berufung auf den Musikanthropologen Steven Feld merkt Hemming an, dass es bei einer kontextuellen Analyse darum ginge »sound as social structure« (323) zu analysieren. Zunächst werden soziologische und psychologische Konzepte eingeführt (Aspekte der Sozialisation, das »Big Five-Modell« der Persönlichkeitsforschung, Lerntheorien), um dann in einem eineinhalbseitigen Einschub über »DJ-Techniken im Hip-Hop« zu sprechen, die als »Musterbeispiel für selbsterfundene und

8 Zu Anwendungen auf Musiktheorie/Musikanalyse vgl. Shepherd/Wicke 1997 und Jarman-Ivens 2011.

9 Vgl. etwa Whiteley 1997; Whiteley/Rycenga 2006; Jarman-Ivens 2007; Heesch/Hornberger 2015.

10 Vgl. etwa Henriques 2011.

11 Jüngst hat L. J. Müller eine Monografie vorgelegt (Müller 2018), die solch eine Theorie zu Körper, Geschlecht und Klang aufstellt.

selbsterworbene Fähigkeiten« (333) gelten sollen. Es folgt ein kurzer Abschnitt, in dem die Begriffe der Homologie und Subkultur aus den Cultural Studies definiert werden. Über einen noch kürzeren Abschnitt – der eher als Abriss bezeichnet werden muss – zu Ethnographien von Musikszenen und -netzwerken gelangt Hemming zu drei längeren Anwendungsbeispielen: »Persönlichkeit und Verhalten der Fans von Hard Rock, Punk und Gangsta Rap«, »Ansätze einer Metastudie zu Musik und Aggression« und »Bleibt man ein Leben lang mit der Musik verbunden, die man mit Anfang 20 kennengelernt hat?« (339–368). Unter diesen Überschriften diskutiert und präsentiert Hemming Ergebnisse verschiedener Forschungen (inklusive seiner eigenen). Grundsätzliche Methodenfragen spielen dabei eher eine nachgeordnete Rolle. Das Kapitel schließt letztlich, ohne dass der oder die Leser*in etwas über die Vor- oder Nachteile der einzelnen Forschungsansätze (empirische Sozialforschung, Cultural Studies, ethnographische Methoden) erfährt. Ein Fazit fehlt.

Kapitel 8 »Ökonomische Analyse: Musikindustrie und Urheberrecht« ist als Einführung in Methoden zur Untersuchung von industriellen und musikrechtlichen Institutionen angelegt. Dies geschieht in Bezug auf das Mediamorphose-Modell Kurt Blaukopfs. Hier werden also sinnvollerweise die Vermarktung und Verrechtlichung von populärer Musik an Speichermedien, also die Artefaktkultur, gekoppelt. Aufgrund des exklusiven Zugriffs auf die musikrechtlichen und musikökonomischen Institutionen über Blaukopfs Mediamorphose-Modell fehlt aber auch hier eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Paradigmen. So hätte das Mediamorphose-Modell etwa mit dem ebenso prominenten *Production of Culture*-Paradigma (entwickelt von Richard Peterson) kontrastiert werden können.¹² Auch wenn Hemmings umfassende geschichtliche Rekonstruktion der Verlagskultur bzw. der Tonträgerindustrie und den damit zusammenhängenden Verwertungsstrukturen des Musikgeschäfts sehr anschaulich ausfällt, drängt sich bei diesem Kapitel erneut die Frage auf, mit welchen *verschiedenen* Me-

thoden denn nun konkret die Musikökonomie und das Musikrecht untersucht werden können. Wo liegen die Vor- und Nachteile des Mediamorphose-Modells im Vergleich zu anderen, nicht näher genannten Analysezugriffen?

In Kapitel 9 »Globalisierung« blickt Hemming auf populäre Musik als transnationales Phänomen. In Anknüpfung an das vorangegangene Kapitel zur Musikökonomie wird das Genre »Weltmusik« als Industrieprodukt diskutiert. Außerdem wird kritisch auf die Gefahren eines Eurozentrismus hingewiesen. Hemming zeichnet ein Porträt einer nicht machtfreien globalen Musikkultur in Anschluss an Theorien der Globalisierung (Arjun Appadurai) und des Postkolonialismus (Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak) und führt die dafür zentralen Begriffe »Othering« und »Diaspora« ein. Das Kapitel stellt eine gelungene Übersicht her, die Einblicke in diverse Forschungsansätze und -diskurse liefert. Hemming beschränkt sich auf einige konkrete und prominente Beispiele (der Indienbezug der Beatles, Paul Simons *Graceland*) und sieht von Exkursen ab.

Kapitel 10 »Geschichte und Geschichtsschreibung« stellt verschiedene Formen der Geschichtserzählung vor. Hemming unterteilt diese in »Leben und Werk«, »Sozialgeschichte«, »Ereignisgeschichte versus Organismusmodell« und »spezielle Leitparadigmen« (461–465). Einen Abschnitt zur *Neuen Kulturgeschichte*, jenem geschichtswissenschaftlichen Paradigma, das in den 1980er und 1990er Jahren aus der Sozialgeschichte hervorgegangen ist, sucht man allerdings vergebens. Gelungen sind Hemmings Ausführungen zum Forschungsdesiderat einer Popmusikgeschichte vor 1900 (465–472), da auch schon die bürgerliche Moderne seit Ende des 18. Jahrhunderts eine ausgeprägte Unterhaltungskultur kannte. Der Begriff des Populären hatte auch in dieser Zeit bereits Einzug in kulturelle Debatten und Diskurse über Musik und Kunst gehalten. Mit »Stockhausen – Ein Pionier des Techno?« (473–478) und »Kraftwerk – Pioniere des Techno?« (479–491) bietet Hemming aufs Neue zwei sehr raumfüllende Anwendungsbeispiele an, um das »Organismusmodell« auf die Probe zu stellen. Hemming entdeckt Spuren des Techno in der Arbeitsweise von Stockhausen und Kraftwerk, wobei er dafür argumentiert, dass die Entwicklung des Techno nicht exklusiv auf

12 Peterson 1989.

die »Keimzellen« Stockhausen und Kraftwerk zurückgeführt werden sollte. Das Kapitel schließt mit einem weiteren Anwendungsbeispiel zu »Schlager, Grand Prix und volkstümliche Musik im Fernsehen« (491–496), das indes viel zu kurz ausfällt. Hier soll Geschichtshermeneutik als Methode kritisch hinterfragt werden. Hemming plädiert dafür, geschichtlich jüngere Phänomene wie den Schlager auch mit Rückgriff auf ethnographische Methoden zu untersuchen. Doch wie genau dieser – eher vage vorgeschlagene – geschichtswissenschaftliche Zugang an die bisherige Forschung anschließen kann, erschließt sich nicht, zumal sich Hemming noch nicht einmal die Mühe macht, auf bereits vorgelegte historische und ethnologische Studien zum Schlager zu verweisen.¹³

Im letzten Kapitel 11 »Zur Definition populärer Musik« befasst sich Hemming mit einer Begriffsbestimmung von populärer Musik. Hemming schließt also mit einem Kapitel, welches den Gegenstand des Buches zu definieren oder einzugrenzen sucht. Wie erwähnt, drängt sich die Frage auf, warum dieses Kapitel nicht an den Anfang gestellt wurde. Denn bis hierhin bleibt in Hemmings Buch ungeklärt, was genau unter dem Begriff »populäre Musik« zu subsumieren sei. Taggs »axiomatisches Dreiecksmodell« zur Unterscheidung von »Folk Music«, »Art Music« und »Popular Music« wird vorgestellt, wobei der Autor kritisch anmerkt, dass eine »Auflistung essentieller Attribute« (505), wie sie Tagg unternimmt, ungeeignet sei, um populäre Musik als Gegenstand einzugrenzen. Kein so umfangreich erstellter Kriterienkatalog könne einem so komplexen kulturellen Gegenstand wie der populären Musik gerecht werden. Was aber nun genau als populäre Musik zu gelten hat, darauf legt sich Hemming in diesem Schlusskapitel nicht fest.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Hemming mit *Methoden der Erforschung populärer*

Musik einen gewagten Vorstoß auf ein stark interdisziplinär geprägtes Feld unternimmt. Beeindruckend ist die Breite des Buches, das in seinen elf Kapiteln Einführungen in die diversen Themenfelder der Popmusikforschung bietet. Dennoch ist zu konstatieren, dass viele Aspekte, sofern sie nicht ganz fehlen, nur im Schnelldurchgang angerissen werden. Dass ein Methodenbuch nicht ohne Auslassungen auskommen kann und Schwerpunkte setzen muss, die der eigenen Expertise geschuldet sind, kann dem Autor nicht angelastet werden. Allerdings darf bemängelt werden, dass der Einblick in konkrete Themenfelder oft nicht dem aktuellen Forschungsstand entspricht. Jüngere Forschungsperspektiven der Popular Music Studies werden ausgeklammert und überhaupt nicht diskutiert (z. B. Sound Studies, *Musicology of Record Production*) und häufig wird auf Beispiele aus der Kunstmusik und Studien aus der Historischen Musikwissenschaft Bezug genommen, die auf populäre Musik nicht ohne weiteres übertragbar oder anwendbar sind. Es fehlt an Systematisierungen und kontrastierenden Gegenüberstellungen der Vor- und Nachteile verschiedener Methoden. Daneben ist das Layout des Buches zu bemängeln. Farblose und zum Teil unscharfe Grafiken und Bilder, zahlreiche Einschübe und eingefügte graue Kästen zerklüften das Erscheinungsbild und erschweren die Lesbarkeit des Buches.

Studierende und Forschende, die einen ersten Einstieg in das Feld der Popmusikforschung wünschen, können in *Methoden der Erforschung populärer Musik* somit lediglich einige wenige Eindrücke gewinnen. Wer sich eine kritisch aufgearbeitete Diskussion aktueller Entwicklungen und Debatten zu Methoden der Popmusikforschung erhofft, wird mit Hemmings selektiver Auswahl nur bedingt arbeiten können.

Steffen Just

13 Wicke 2008; Mendivil 2008.

Literatur

- Barthes, Roland (2013), »Die Rauheit der Stimme« [1977], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 269–278.
- Brackett, David (1995), *Interpreting Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Mark J. (2014), *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, New York: Oxford University Press.
- Elflein, Dietmar (2010), *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: transcript.
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*, Aldershot: Ashgate.
- Heesch, Florian / Barbara Hornberger (Hg.) (2015), *Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression*, Hildesheim: Olm.
- Helms, Dietrich / Thomas Phleps (Hg.) (2011), *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Henriques, Julian (2011), *Sonic Bodies. Reggae, Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*, New York: Continuum.
- Jarman-Ivens, Freya (Hg.) (2007), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, New York: Routledge.
- Jarman-Ivens, Freya (2011), *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York: Palgrave Macmillan.
- Kristeva, Julia (2010), *Die Revolution der poetischen Sprache* [1974], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mendívil, Julio (2008), *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld: transcript.
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Buckingham (PA): Open University Press.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means. Interpreting and Analysing Recorded Popular Song*, Farnham: Ashgate.
- Müller, L. J. (2018), *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press.
- Peterson, Richard A. (1989), »Five Constraints on the Production of Culture. Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers«, in: *American Popular Music. Readings from the Popular Press*, Bd. 1, hg. von Timothy Scheurer, Bowling Green: Bowling Green State University Press, 16–27.
- Rappe, Michael (2010), *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*, Köln: Dohr.
- Schröter, Jens / Axel Volmar (Hg.) (2013), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript.
- Tagg, Philip (1982), »Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice«, *Popular Music* 2, 37–67.
- Tagg, Philip (2000), *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music* [1979], New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip (2001), *Fernando the Flute. Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-Hit* [1981], New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Whiteley, Sheila (Hg.) (1997), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London: Routledge.
- Whiteley, Sheila / Jennifer Rycenga (Hg.) (2006), *Queering the Popular Pitch*, New York: Routledge.
- Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta Musicologica* 75/1, 107–126.
- Wicke, Peter (2008), »Wenn der Zeitgeist singt. Warum Schlager klingen, wie sie klingen«, in: *Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers*, hg. von Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bielefeld: Kerber, 14–21.
- Zagorski-Thomas, Simon (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Zak, Albin (2001), *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley: University of California Press.

Just, Steffen (2018): Jan Hemming, Methoden der Erforschung populärer Musik (Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden: Springer 2016, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-11496-1>. ZGMTH 15/2, 231–238.
<https://doi.org/10.31751/976>

© 2018 Steffen Just (steffen.just@hu-berlin.de)

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: 30/08/2018

angenommen / accepted: 31/08/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Alexander Rehding / Susannah Clark (Hg.),
*Music in Time. Phenomenology, Perception,
Performance. Essays in Honor of Christopher F.
Hasty*, Cambridge (MA): Harvard University
Press 2016

Schlagworte/Keywords: Aufführung; cognition; Interpretation; Kognition; performance; Phänomenologie; phenomenology; Tempo; time; Zeit

Festschriften nehmen im wissenschaftlichen Diskurs verschiedene Funktionen ein: Neben der inhaltlichen Reflexion und Diskussion spielen mitunter auch soziale (kollegiale, freundschaftliche, repräsentative usw.) Zusammenhänge eine Rolle. Eine Festschrift für Christopher Hasty unter dem Titel *Music in Time* weckt allerdings die Erwartung, dass hier trotz aller anderen Aspekte die Auseinandersetzung mit einem grundlegenden Thema der Musiktheorie und Musikwissenschaft im Zentrum steht, zu dem Hasty nicht zuletzt mit seinem Ende der 1990er Jahre erschienenen Buch *Meter as Rhythm* (New York: Oxford University Press 1997) eine provozierende und bedenkenswerte Theorie vorgelegt hat. Tatsächlich enthält der Sammelband dreizehn Aufsätze verschiedener, teilweise renommierter Autoren aus dem angelsächsischen Sprachraum, die das Thema Musik und Zeit aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. (Grundlage der Texte sind Referate eines zu Ehren von Hasty im Oktober 2013 an der Harvard-Universität organisierten Symposiums.) Das Buch bietet somit auch einen – wenn auch sicherlich keinen vollständigen – Überblick derzeit verfolgter Ansätze und vertretener Positionen zum Thema Zeit in der Musik und dessen musikwissenschaftlicher Modellierung und Konzeptualisierung.

Die Herausgeber ordnen die Beiträge fünf Themenbereichen zu, deren erster »Experiencing Time« überschrieben ist und drei verschiedene Zugänge zu musikalischen Zeiterfahrungen präsentiert. Nicholas Cook diskutiert in seinem interpretationsanalytischen Beitrag (»Time and Time Again: On Hearing Reinecke«, 3–31) die aus der Perspektive heutiger Musikpraxis er-

staunlich wirkenden Temposchwankungen in den von Carl Reinecke Anfang des 20. Jahrhunderts eingespielten Klavierrollen (»piano rolls«). In der Gegenüberstellung einer solchen Aufnahme des ersten Satzes von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate KV 332 mit einer Einspielung Alicia de Larrochas von 1989 attestiert Cook Reinecke (und anderen seiner Zeitgenossen) die Konzeption einer Musik aus Zeit (»music of time«), bei der die Tempomodifikationen einen substanziellen, d. h. auf strukturelle Merkmale der Komposition reagierenden Aspekt der musikalischen Gestaltung darstellen und die zu der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich als Norm durchsetzenden Vorstellung eines Musizierens in der Zeit (»music in time«) quersteht: Bei Reinecke sei Zeit »a dimension of the musical content: rather than being a spatial object that moves in time, the music is intrinsically temporal [...]. [T]he music is not located *in* time but is rather made *of* time« (11). Diese beiden historisch aufeinanderfolgenden Interpretationsarten seien jedoch ihrerseits keine fixen Wesenheiten, sondern metaphorisch beschreibbare Möglichkeiten des Umgangs mit Zeit in der Musik überhaupt, denen sich in der Gegenwart auch hybride, die beiden Konzeptionen mischende Formen anfügen können: so etwa in einer Aufnahme des genannten Mozart-Sonatensatzes von Bart van Oort aus dem Jahre 2005.

Lawrence M. Zbikowski verfolgt in seinem Text (»Musical Time, Embodied and Reflected«, 33–54) einen kognitionswissenschaftlichen Ansatz und illustriert u. a. anhand einer Analyse des ersten Satzes von Tōru Takemitsu *All in Twilight* (1987) für Gitarre solo, wie viele verschiedene Arten kognitiver Aktivität bei der

Aufführung, der hörenden Rezeption oder der imaginierenden Vorstellung von Musik eine Rolle spielen und das weite Erfahrungsspektrum einer musikalischen Zeit ermöglichen:

[O]ur reception of a musical work can range from embodied immersion in its constituent sonic analogs to reflection on the materials comprised by those analogs, with both shaping our temporal experience of the work. And [...] our reception may also be informed by knowledge and events that are only tangentially related to the musical work, excursions into which can further shape our experience of time. (53)

Stephen Blum skizziert schließlich den Einfluss der philosophischen Phänomenologie (auch) auf die Musikethnologie (»Ethnomusicologists and Questions of Temporality«, 55–67) und diskutiert, wie daraus resultierende Zeitvorstellungen die Beschreibung musikalischer Zeit anderer Kulturen problematisch werden lassen: »how does moment-to-moment musical experience relate to a community's understanding of time as a whole?« (67).

In einem zweiten, »Knowing the Score« betitelten Block erscheinen zwei Beiträge zum Verhältnis von Notation und Zeit. Robert Morris (»Notation Is One Thing, Analysis Another, Musical Experience a Third: What Can They Have To Do With One Another?«, 71–107) diskutiert anhand einer Reihe von Beispielen von Johannes Brahms über u. a. György Ligeti und Earle Brown bis zu Aaron Cassidy die komplexen und kontextabhängigen Funktionen musikalischer Notation, um dann an einem Ausschnitt aus dem ersten Satz von Ludwig van Beethovens Klaviersonate c-Moll op. 13 (*Pathétique*) und Arnold Schönbergs Klavierstück op. 19/4 mit Hilfe sogenannter »parametric dynamics« deren »musical flow« im Detail zu analysieren. Dabei werden verschiedene – durch die Notation fassbare – Parameter der Musik (Dauer, maximale und minimale Tonhöhe, deren Bandbreite, Anzahl verschiedener Tonhöhen sowie das Tonhöhenmittel bestimmter Segmente) miteinander in Beziehung gesetzt und über Graphen dargestellt. Das Ergebnis dieser Analyse hat aus Sicht des Autors vor allem heuristischen Wert: »Parametric dynamics is not about analyzing or reducing music to its structure. It is to sensitize the listener and performer to music as flow – the flow of sound

and experience. We do this by looking closely to the music notation« (107).

Eugene Narmour präsentiert ein elaboriertes Modell des Verhältnisses von Notation und Aufführung (»The Modern Score and Its Seven Modes of Performance«, 109–151), in dem sechs »frames« musikalischer Praxis (Traditionen, Konventionen, Normen, Skripte, Partituren und Aufnahmen) zu sieben prinzipiell möglichen Aufführungsmodi in Beziehung gesetzt werden: »Formalism, Proformalism, Hyperformalism, Reformalism, Informalism, Contraformalism, Deformalism« (119). Das Wechselspiel dieser Modi ist nicht fixiert, sondern wird durch »transformational interpretations« immer wieder neu definiert: Auch ein »rein« formalistischer Interpretationsansatz bestimmt sich erst in der Differenz zu den anderen Modi und in Abhängigkeit zu den in bestimmten historischen Epochen oder einzelnen Interpretationschulen jeweils gültigen »frames«. In einer Gegenüberstellung der Einspielungen von Johann Sebastian Bachs Partita für Violine solo Nr. 2 d-Moll BWV 1004 durch Nathan Milstein (1954) und Rachel Podger (1999) werden die Modi mit Blick vor allem auf deren Zeitgestaltung illustriert.

Mit »The Passage of Time, Holding Time Still« ist der dritte Teil der Sammlung überschrieben, in dem sich vor allem Analysen kompositorischer Zeitbehandlung finden. Scott Burnham versucht in einer kurzen Analyse des Schlusstaktes von Franz Schuberts Streichquintett D 956 (»On the Last Measure of Schubert's String Quintet«, 155–168) die darin gleichwohl zahlreichen Bezüge nicht nur zum Schlusssatz selbst, sondern insbesondere auch zum ersten Satz zu beschreiben. Der scheinbar einfache Klang (ein über drei tiefe Oktaven unisono gespieltes c mit dem Vorschlagston *des*) wird aus dieser Perspektive zu einer »sonic synecdoche, in that it can seem to sound for the whole« (156).

Janet Schmalfeldt konfrontiert in ihrer Analyse von Schumanns *Davidsbündlertänzen* (»In Time with Christopher Hasty: On Becoming a Performer of Robert Schumann's *Davidsbündlertänze*, op. 6«, 169–189) Erinnerungen an ihre eigenen pianistischen Interpretationen des Zyklus mit dem Bedeutungsspektrum des Wortes »Werden« (»becoming«). Dabei betont sie diejenigen Aspekte, die auf die Prozesshaftig-

keit der Komposition verweisen: »Here is a series of dance ›fragments,‹ or miniatures, whose individual roles within the complete cycle only became recognized over the progressive experience of the complete work – a formal and tonal ›becoming‹ in the grandest scale« (174). Insbesondere die Wiederkehr des »Ländlers« aus Nr. 2 am Ende der Tänze und dessen Transformation zur Coda stellt für Schmalfeldt sowohl in kompositorischer als auch in pianistischer Hinsicht eine Schlüsselstelle dar, in der verschiedene (Zeit-)Dimensionen zusammenkommen: »Here is the moment where distance, space and time merge« (184).

Jeanne Bamberger analysiert zunächst keine ›Werke‹, sondern beschreibt die graphischen und verbalen Reaktionen von Kindern, wenn diese mit musikalischer Zeit konfrontiert werden (»Shaping Time«, 191–216): Auf welche verschiedene Arten notieren sie Rhythmen? Und warum sagen sie, dass eine chromatische Tonleiter ›schneller‹ als eine Ganztonleiter sei? Bamberger sieht in diesen Äußerungen keine einfach ›frühen‹ Entwicklungsstufen musikalischer Kompetenz, die durch das Erlernen eines ›besseren Wissens‹ hinfällig würden, sondern eigenständige Muster des musikalischen Erlebens (»musical experience«), die auch bei professionellen Musikern als nicht hinterfragte Prämissen wirksam sind – und z. B. in Kompositionen von Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn ihre Spuren hinterlassen haben.

Der vierte Block ist »Finding Time: The Body and Parsing Rhythm and Meter« betitelt und versammelt drei Texte, in denen die Rezeption musikalischer Zeit im Vordergrund steht. Eugene Montague setzt sich kritisch mit dem Konzept des »entrainment« auseinander (»Meter, Entrainment, and Voice in *The King's Speech*«, 219–235). Der nicht einfach zu übersetzende Terminus bezeichnet die synchrone Kopplung verschiedener Bewegungen und wird vor allem in kognitionswissenschaftlichen Ansätzen zur Beschreibung von Metrum- und Rhythmusphänomenen verwendet. In einer Analyse einiger Szenen des Films *The King's Speech* (2010, Regie: Tom Hooper) wird das Verhältnis von Bild-, Sprach- und Musikrhythmen dahingehend beschrieben, dass die verschiedenen Medien zwar voneinander abhängig eingesetzt werden (die Musik kann z. B. den – für den

stotternden Protagonisten problematischen – Sprachfluss unterstützen), diese aber jeweils eigene Metren ausbilden, für die eine Synchronisierung im Sinne des Entrainment-Konzepts nicht vorausgesetzt werden muss: »[T]he role played by meter in situations such as those in *The King's Speech* suggests a wider and more potent notion of what meter is than that conveyed in most theories of entrainment« (235).

Susan McClary beschreibt »Zeitsprünge« in Claudio Monteverdis *Ahi, com' a un vago sol* (Madrigalbuch V) und einem *Prélude* von François Couperin (»Doing the Time Warp in Seventeenth-Century Music«, 237–255). Zur Analyse dieser Zeitverschiebungen dienen ihr vor allem harmonische Besonderheiten, die aus Dur-Moll-tonaler Perspektive kurios erscheinen, aber im Sinne einer »temporal elasticity« (246) rezipiert werden können:

Our ability to deal effectively with seventeenth-century music has been hampered by its considerably different sense of harmonic syntax [...]. But the greater obstacle is its very alien constructions of temporality. Of course, these two dimensions are tightly related to one another. [...] The pitches give us something concrete to analyze, but it is finally the construction of temporality that matters culturally and aesthetically [...]. (254)

Matthew Butterfield untersucht in seinem Beitrag die frühe Geschichte des Begriffs ›Swing‹ (»When Swing Doesn't Swing: Competing Conceptions of an Early Twentieth-Century Rhythmic Quality«, 257–277). Bevor der Terminus zum qualitativen Merkmal von Jazzmusik überhaupt wurde bzw. zur Bezeichnung eines in den 1930er und 1940er Jahren besonders populären Jazzstils diente, wurde er Anfang des 20. Jahrhunderts in zwei sprachwissenschaftlichen Arbeiten in einem allgemeineren Sinne verwendet: Warner Browns *Time in English Verse Rhythm* (1908) und William Morrison Pattersons *The Rhythm of Prose* (1916) gebrauchen den Begriff, um eine subjektiv empfundene rhythmische Periodizität zu beschreiben, die sich nicht in gleichförmigen zeitlichen Intervallen messen lässt. Eine solche Verwendung findet sich darüber hinaus nicht nur in zeitnahen Texten von Scott Joplin über das Ragtime-Spielen, sondern auch in Beschreibungen des Violinspiels von Joseph Joachim durch Donald Francis Tovey. (Ab Ende

der 1910er Jahre setzte dann in der Jazz-Literatur eine die Synkopierung von Rhythmen betonende Verengung des Begriffs ein.) In der Analyse einer Aufnahme Billie Holidays von *I Can't Give You Anything But Love* aus dem Jahre 1936 zeigt Butterfield, wie sich diese frühe Bedeutungsschicht des Swing-Begriffs auch in der späteren als ›Swing‹ bezeichneten Musik erhalten hat.

Im fünften und letzten Teil, der mit »Thisness and Particularities« überschrieben ist, werden Werk und Person Hasty zum zentralen Gegenstand der Essays. Brian Hulse versucht, das von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Begriffspaar eines ›gekerbten‹ und eines ›glatten‹ Raumes mit Hasty's eigenem theoretischen Ansatz auf musikalische Zeitzusammenhänge zu übertragen (»Off the Grid: Hasty and Musical Novelty in Smooth Time«, 281–292). Martin Brody zeichnet ein Porträt des Musiktheoretikers Hasty als Musiker (»Theory, as a Music«, 293–311). Hierbei wird Hasty in einen Zusammenhang mit anderen in den USA wirkenden Komponisten-Theoretikern wie Milton Babbitt und Benjamin Boretz gestellt.

Bezüge auf Hasty's theoretische Positionen finden sich nicht nur in diesen beiden letzten – freilich etwas panegyrisch wirkenden – Beiträgen: Nahezu jede/r der Autor*innen verweist würdigend auf eine Publikation Hasty's oder bringt sogar ein Zitat daraus. Die inhaltlichen Verknüpfungen bleiben dabei aber ansonsten eher allgemein, konkrete inhaltliche Auseinandersetzungen bleiben eine Ausnahme. Lediglich in den Texten von Eugene Montague und

Matthew Butterfield wird der in Hasty's *Meter as Rhythm* zentrale Begriff der ›projection‹ auch auf die eigenen Fragestellungen fruchtbar angewendet. Und Janet Schmalfeldt setzt sich in ihrem Beitrag intensiv mit dem von Hasty auf verschiedene Art und Weise immer wieder stark gemachten Prozesscharakter musikalischer Form auseinander. (Trotz zahlreicher Verweise auf Hasty selbst und dessen philosophische Referenzen, insbesondere auf Deleuze, scheint sie in ihren analytischen Ansätzen – im Unterschied zu Hasty – einer hegelianischen Konzeption von »Werden«/»becoming« verpflichtet zu sein.) Da die einzelnen Aufsätze, wie bereits erwähnt, aus einer Konferenz heraus entstanden sind, nutzen einige Autoren auch die Möglichkeit, auf andere Beiträge des Bandes Bezug zu nehmen. So verweist z. B. Nicholas Cook auf die Beobachtungen Matthew Butterfields zur frühen Verwendung des ›Swing‹-Begriffs, um die Zeitgestaltung Reineckes näher zu beschreiben (vgl. 26f.). Über solche expliziten Verweise hinaus sind es aber auch gerade die impliziten Bezüge einiger Texte (z. B. von Jeanne Bambergers Analysen der rhythmischen Aufzeichnungen von Kindern zu den Essays von Robert Morris und Eugene Narmour über musikalische Notation), die diesen Sammelband – dessen Beiträge häufig auf bereits an anderen Orten publizierten Texten beruhen – zu einer interessanten und anregenden Lektüre sowie zu einer besonderen Festschrift machen.

Thomas Ahrend

Ahrend, Thomas (2018): Alexander Rehding / Susannah Clark (Hg.), *Music in Time. Phenomenology, Perception, Performance. Essays in Honor of Christopher F. Hasty*, Cambridge (MA): Harvard University Press 2016. ZGMTH 15/2, 239–242.
<https://doi.org/10.31751/982>

© 2018 Thomas Ahrend

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: 06/09/2018
angenommen / accepted: 07/09/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018
zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018

Daniel Harrison, *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, New York: Oxford University Press 2016

Schlagworte/Keywords: 20. Jahrhundert; 20th century; common practice harmony; Obertonreihe; overtone series; Tonalität; tonality

Es ist sicher keine Übertreibung, wenn man behauptet, dass die Beschäftigung mit der tonalen Musik des 20. Jahrhunderts in den letzten Jahrzehnten in der Musikwissenschaft und Musiktheorie deutlich zugenommen hat. Die musikalische Avantgarde eines Arnold Schönberg, Anton Webern oder Pierre Boulez, die lange die großen Analysekonzepte bestimmt, ja hervorgebracht hat, ist inzwischen ein wenig in den Hintergrund getreten und hat Komponisten der anderen (oder klassizistischen) Moderne,¹ die bisher eher am Rand gestanden hatte, Platz gemacht. Das mag mit einem Pluralismus und einer erfreulichen Undogmatik innerhalb des Faches wie des Konzertlebens zu tun haben, zeigt aber zugleich eine Emanzipation von solchen Verdikten an, die Richard Strauss und Jean Sibelius als nicht ernstzunehmende Gegenstände für eine musiktheoretische Untersuchung apostrophiert hatten.² Das zunehmende Interesse an musikalischen Stilen und Strömungen im 20. Jahrhundert jenseits dessen, was ursprünglich einmal als Fortschritt galt, hat vor allem zu einer Reihe von Einzelstudien zu Komponisten, Komponistengruppen oder nationalen ›Schulen‹ geführt, selten jedoch zu Überblicksdarstellungen, die eine vergleichende Systematisierung unterschiedlicher Techniken und Verfahrensweisen versucht oder einen umfassenden musiktheoretischen Zugriff entwickelt haben.

Auch Daniel Harrisons mit einem Umfang von 200 Seiten eher knapp gehaltenes Buch *Pieces of Tradition* will keinen Überblick über den Umgang mit Tonalität in möglichst vielen (oder gar allen) tonalen Musiken im 20. (und

frühen 21.) Jahrhundert geben. Fraglos gibt es bei ihm weiße Flecken, es fehlen Komponist*innen, die man in einem Buch mit einem solchen übergreifenden Titel erwartet hätte, wie etwa Benjamin Britten (die englische Musik bleibt merkwürdigerweise ausgeblendet, auch Michael Tippett, Ralph Vaughan Williams und William Walton finden keine oder nur am Rande Erwähnung) oder Jean Sibelius und Alexander von Zemlinsky; einige andere werden nur kurz genannt oder gestreift wie Igor' Stravinskij, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Richard Strauss oder Francis Poulenc. Aber Vollständigkeit im Sinne eines umfassenden, gar chronologisch geordneten Überblicks liegt auch nicht in der Absicht des Buches. Vielmehr will Harrison eine Art Werkzeugkasten für die Analyse von Tonalität vorlegen, dessen Funktionsweise er zunächst jeweils an kürzeren Werkauschnitten erprobt und erläutert, ehe zuletzt an längeren Passagen von Werken diese Werkzeuge und ihre analytischen Leistungen demonstriert werden.

Harrison verfährt dabei eklektisch, indem er bereits früher entwickelte Analysewerkzeuge (u. a. von Heinrich Schenker,³ Paul Hindemith,⁴ Felix Salzer,⁵ Allen Forte⁶) heranzieht, miteinander verbindet und für seine Ideen fruchtbar zu machen sucht. Es kommt also bei einer Einschätzung des Buches darauf an, ob die Verbindung, Erweiterung, Dekontextualisierung dieser Werkzeuge zu erhellenden Ergebnissen führt, das heißt, ob es gelingt, einerseits generelle Verfahrensweisen von tonaler Musik im 20. und frühen 21. Jahrhundert herauszuarbeiten und andererseits individuelle Unterschiede deutlich zu machen. Der Buchtitel

1 Vgl. hierzu beispielsweise Danuser 1996.

2 Zu Sibelius vgl. etwa Mäkelä 2007, insbes. 25ff, 59ff. und Adorno 1938/97. Das spannungsreiche Verhältnis der Musikwissenschaft zu Richard Strauss wird in Rathert 2014 thematisiert.

3 Schenker 1935.

4 Hindemith 1937.

5 Salzer 1952.

6 Forte 1973.

Pieces of Tradition deutet dabei gleichsam die Richtung an, und zwar sowohl im ersten als auch im letzten Wort. Harrison benutzt ›Tradition‹ im Singular, geht also von einer tonalen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts aus, die er im Anschluss an Walter Piston ›Common Practice Harmony‹ (CP) nennt.⁷ ›Pieces‹ verweist darauf, dass in der Regel zumindest Teilmomente dieser traditionellen Verfahren (wie die Konsonanz-Dissonanz-Dichotomie, das Denken in melodischen Zügen und typischen Fundamentschritten, die Verwendung von Kadenz-Bausteinen) weiterhin, wenn auch in unterschiedlichem Maße, ›intakt‹ sind (allerdings kommt es im Buch nicht zu einer Rekomposition von Abschnitten, um den Abstand zu dieser *common practice* deutlich zu machen bzw. zu präzisieren). Der eklektische Analyseansatz spiegelt somit in gewisser Hinsicht die Art und Weise der unterstellten Artikulation von Tonalität in der neueren tonalen Musik wider. Unter ›contemporary music‹ wird die Musik des 20. und frühen 21. Jahrhunderts von etwa Maurice Ravel bis in die Gegenwart verstanden. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der französischen Musik, doch werden nicht nur Beispiele der sogenannten klassischen Musik einbezogen, sondern es wird mehrfach auch die Tonalität in Pop-Musik (u. a. Beach Boys, Paul Simon) untersucht.

Das Buch ist in fünf große Kapitel untergliedert, die die einfachen Titel »Inheritance«, »Overtoneality«, »Geography«, »Harmony« und »Styles« tragen. Kapitel 1 will das Bild von der Musik des 20. Jahrhunderts zurechtrücken und weist die mehrfach geäußerte Vorstellung zurück, dass die ›eigentlichen‹ oder bedeutsamen Werke dieses Zeitraums stets atonale Werke gewesen seien, Tonalität hingegen eine gleichsam untergegangene oder ab- bzw. ausgestorbenen Schreibart gewesen sei, die man besser auszusortieren habe, weil sie geschichtlich überholt sei: Tonalität »did not ›die‹ or ›go out‹ in 1910« (2). Was Harrison stattdessen vorschlägt, ist die Vorstellung eines »upgrade« von Tonalität (4), das gleichsam neue *features* und Funktionen erlaubt. Zurückgewiesen wird also eine Lesart, nach der Tonalität stets mit konservativer oder gar nostalgischer Absicht verwendet worden sei.

Im Kapitel »Overtoneality« entwickelt Harrison die systematischen Grundlagen für die nachfolgenden Werkzeuge der Analyse. Der titelgebende Begriff wird dabei wie folgt definiert:

Overtoneality is a property of any tonal hierarchy that relies on spectral overlap for its stability conditions. It thus freely imitates the tonal hierarchy modeled in the overtone series. Minimally, overtoneality is expressed by two pitch-classes related by perfect fifth or its compound; the lower of the two is foremost over the entire hierarchy. Additional pitch classes can be incorporated at subsequent hierarchical levels. (17)

Tonalität in diesem Verständnis wird also zurückgebunden an die Obertonreihe als ein übergeordnetes – und quasi natürliches? – System.⁸ Die Definition ist zugleich in mehreren Punkten offen gehalten. Erstens ist nicht festgelegt, in welchem Maße sich Tonalität durch horizontale oder aber vertikale Konstellationen artikuliert, zweitens wird als wesentlicher Grundbaustein das Quintintervall genannt, dem gemäß der Obertonreihe weitere Intervalle hinzugefügt werden können, sodass recht komplexe (dissonante) Akkorde entstehen können, ohne die Tonalität zu gefährden. *Overtoneality* scheint damit eher ein Rahmen, ein offenes System zu sein, das nicht genau vorgibt, wie sich die einzelnen Teilmomente zueinander verhalten. Diese Flexibilität soll es erlauben, je nach Komposition unterschiedliche Möglichkeiten der Artikulation von Tonalität zu erfassen und genauer zu beschreiben. Die physikalisch-akustische Herleitung, wie sie die Obertonreihe bietet, wird flankiert (und nach Harrison plausibilisiert) von musikhistorischen Beobachtungen zum Gebrauch dieser Intervalle: Unter dem Begriff ›Dronality‹ wird auf das Singen in Quinten in unterschiedlichen (volks-/pop-)musikalischen Zusammenhängen

7 Vgl. Piston 1941.

8 Der Einwand, dass der Molldreiklang nicht in der Obertonreihe vorkommt, sie deshalb nur schlecht zur Herleitung von (harmonischer) Tonalität taugt, wird ausführlich auf Seite 34ff. diskutiert. Harrison führt schließlich gleichsam die Macht des Faktischen an, die »the equal availability of major and minor modes in tonal composition« sanktioniere (37). Daher hält er »such matters as adiaphora in the theory of tonality«. (37)

hingewiesen als eine einfache Form der Tonalität; die unter der Überschrift »Bugleity« (von *bugle*, »Signal«) verhandelten Phänomene weisen auf die Verwendung von signalartigen Passagen hin, in denen die ersten fünf Töne der Obertonreihe Verwendung finden. Damit deutet sich schon an, dass Harrison seine *Overtonality* als eine Folge konzentrischer Kreise betrachtet, die jeweils neue Intervalle der Obertonreihe hervorbringen, ohne die Tonalität doch zu verlassen. Mit seinen Überlegungen bezieht sich Harrison auf Ideen von Carol S. Krumhansl, Fred Lerdahl und Paul Hindemith,⁹ folgt aber zugleich der am Beginn des 20. Jahrhunderts etwa von Schönberg vertretenen Position, nach der sich die geschichtliche Entwicklung des Komponierens als fortschreitender Einbezug entlegenerer Obertöne begreifen lässt.¹⁰ Am Ende dieses systematischen Zugangs steht ein Notenbeispiel (39), das Hindemiths Reihe 1¹¹ aus dessen *Unterweisung im Tonsatz* mit Notenwerten (in Anlehnung an Schenkers Kennzeichnung von strukturell wesentlichen Tönen) versieht, um die für die Tonalität zentralen Töne hierarchisch zu ordnen: Je kürzer der Notenwert, desto geringer die Bedeutung eines Tons für Tonalität.

Das Bild einer Stadt mit ihrem Zentrum und verschiedenen Bezirken und Vororten, die sich um den (alten) Stadtkern herumgruppieren, wird in Kapitel 3 (»Geography«) präsentiert, um zu veranschaulichen, wie sich Harrison die Idee eines *upgrades* von Tonalität nach 1910 vorstellt. Den Kern bildet dabei die »Common Practice Composition«. Um diesen Kern herum lagern sich von außen nach innen »Linearity«, »Meter«, »Harmonic Fluctuation« und »Traditional Rhetoric«. In dem zwar anschaulichen, aber vielleicht doch etwas schiefem Bild der *geography* schwingt gleichzeitig ein systematisches wie auch ein historisches Denken mit; gemeint sind verschiedene Teilmomente von Tonalität, die sich historisch von »außen« nach »innen« auf eine harmonische Tonalität im 18. und 19. Jahrhundert hin zubewegten bzw. im 20. Jahrhundert sich wieder davon wegbeweg-

ten. Insofern lässt sich *linerarity* nicht allein als Außenbezirk verstehen, sondern vielmehr – nach Harrison – zugleich als historisch erste Stufe eines tonalen Denkens, dass sich in »chant, tune, melody, cantus firmus, Zug« äußert (40). Dahinter steht die Vorstellung, dass sich bestimmte Teilmomente des Systems von harmonischer Tonalität verselbstständigt oder verflüchtigt haben, wodurch das über Jahrhunderte gewachsene System allmählich ausgehöhlt bzw. umgebaut wurde. Bei den Zügen wird unter der Überschrift »Expressions of Curvilinearity« (82) unterschieden zwischen sogenannten *K-lines* (Kurth-lines), *H-lines* (Hindemith-lines) sowie *S-lines* (Schenker-lines). Für die Analyse von Tonalität spielen im weiteren Verlauf des Buches fast ausschließlich *H-lines* und *S-lines* eine Rolle. Die unterschiedlichen Arten von übergeordneten Sekundbewegungen werden hier als unterschiedlich starke Artikulationen von Tonalität gedeutet.¹² »Meter« bedeutet, dass erst die Einbindung in eine Metrik bzw. eine taktmetrische Ordnung auf höherer Ebene die tonalen Verhältnisse klärt bzw. überhaupt hervorbringt, was anschaulich an dem Song *Cherry Cherry* (1966) von Neil Diamond gezeigt wird, in dem nur drei Akkorde (E-Dur, A-Dur, D-Dur) vorkommen und die Tonalität dadurch in der Schwebe gehalten wird, dass lange unklar ist, ob das eröffnende E-Dur als Tonika zu verstehen ist (in einer dann mixolydischen Tonart) oder aber A-Dur als Tonika zu gelten hat.

»Harmonic Fluctuation« bedeutet zunächst nichts anderes als eine qualitativ abgestufte Abfolge von Akkorden, die mit Kategorien wie Spannung/Entspannung oder Dissonanz/Konsonanz erfasst werden kann, ohne dass damit immer Progressionen gemeint sein müssen, die mit Funktions- oder Stufenbezeichnungen ver-

9 Vgl. die Hinweise auf und Diskussionen bei Krumhansl 1990, Lerdahl 2001 und Hindemith 1937 auf Seite 25ff.

10 Vgl. Schönberg 1967, 16f.

11 Vgl. Hindemith 1937, 75ff., 119.

12 *H-lines* werden definiert als »step progressions«, und zwar von denjenigen Tönen, »which are placed at important positions in the two-dimensional structure of melody: the highest tones, the lowest tones« (83). Dagegen sind *K-lines* »temporal and spatial pitch adjacencies without harmonic underpinning or lacking directed motion to or from any significant pitch« (82). *S-lines* »horizontalize an underlying tonality frame, with the beginning and end points of the line belonging to hierarchically important pitches in the local overtone hierarchy« (83f.).

sehen werden können. Der Begriff, der ungefähr dem des »harmonischen Gefälles« aus Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* entspricht,¹³ zielt dabei vor allem auf die Spannungs- bzw. Dissonanzgrade von Akkorden und Akkordfolgen sowie auf die Fundamentalschrittverhältnisse. Um diese zu messen, holt Harrison weit aus, indem er die Systeme zur Klassifizierung von Akkorden von Ernst Krenek (*Studies in Counterpoint*¹⁴) und Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz* bzw. *Craft of Musical Composition*¹⁵) aus den späten 1930er bzw. frühen 1940er Jahren diskutiert und sie in Verbindung mit der amerikanischen *set theory* bringt. Die *set theory* bietet für die unterschiedlichen Akkordgestalten die gleichsam neutrale Nomenklatur oder das Bezeichnungssystem, den Büchern Kreneks und Hindemiths werden die Klassifizierungskategorien entnommen.¹⁶ Abgestuft wird nach Konsonanz- bzw. Dissonanzgraden, sodass Tonalität nicht mehr allein auf Dur- und Mollakkorde beschränkt bleibt. Während aber Krenek zwischen milden und scharfen Dissonanzen unterscheidet, wird bei Hindemith allein zwischen Akkorden mit bzw. ohne Sekunden und Septimen differenziert. Beide Autoren weisen zudem dem Tritonus eine starke Stellung zu. Harrison bemängelt, dass vor allem Hindemiths System zu wenig differenziert sei, da ein Großteil der überhaupt möglichen Akkorde in nur eine Gruppe falle,¹⁷

sodass es auch nicht annähernd zu einer Gleichverteilung der Akkorde im Hinblick auf die von Hindemith entwickelten sechs Klassen komme.¹⁸ Die Rückbindung an Theoriegeschichte dient einerseits der Entfaltung des Arsenal von theoretischen Zugriffen, andererseits ihrer Kritik. In diesen Zusammenhang gehört auch die Präsentation einer von Ludmilla Ulehla entwickelten Analysemethode,¹⁹ die unter der Überschrift »Toward more adequate measurements of harmonic fluctuation through choral voicing« (58) erörtert wird. Hier wird in Anlehnung an die Kategorie des *interval vectors* der *set theory* versucht, genauer die »tensions« der Akkorde zu erfassen, wobei an der von Hindemith hervorgehobenen zentralen Stellung des Tritonus festgehalten wird.

Der Bezug von »Traditonal Rhetoric«, die als »extension of long-standing and familiar expressive schemes beyond their originating contexts« (40) definiert wird, zur Tonalität besteht nach Harrison eher auf der Ebene von musikalischen Gesten oder typischen Spielfiguren, die zwar tonalen Werken entstammen, aber nun in anderen Zusammenhängen auftauchen können und so den Eindruck von tonaler Musik erwecken können, selbst wenn im buchstäblichen materiellen Sinn gar kein Element tonalen Denkens vorliegt. Harrison demonstriert die Idee, die wohl auf Phänomene wie »Scheinkonsonanz« oder »Auffassungskonsonanz« zurückgeht, anhand von Ferruccio Busonis »konzertmäßiger Interpretation« von Schönbergs Klavierstück op. 11/2 (1909); die Überzeugungskraft dieses Beispiels bleibt allerdings

13 Vgl. Hindemith 1937, 144ff.

14 Vgl. Krenek 1940.

15 Vgl. Hindemith 1937.

16 Die Übertragung der *set theory* auf tonale Musik ist in zweifacher Hinsicht problematisch: Erstens werden durch die Gleichsetzung von Umkehrungen bei der Zuordnung zu *sets* für die tonale Musik wesentliche Unterschiede nivelliert (so kann das *set* 3-11 [0,3,7] sowohl einen Dur- oder einen Mollakkord bezeichnen, weil beide Akkorde aus großer Terz, kleiner Terz und Quinte bestehen; ähnlich verhält es sich mit dem Dominantseptakkord und dem halbverminderten Septakkord, die beide als *set* 4-27 [0,2,5,8] rubriziert werden), zweitens wird durch die bloße numerische Benennung der *sets* keine auf den ersten Blick sichtbare qualitative Abstufung (im Hinblick auf Dissonanzgrade) mehr vorgenommen.

17 Mehr als drei Viertel der möglichen Akkorde fällt demnach in Hindemiths Klasse IV ([Akkor-

de] »Mit kleinen und großen Septimen. Ein Tritonus oder mehrere untergeordnet«, vgl. Tabelle zur Akkordbestimmung [Beilage] in Hindemith 1937).

18 Die nur scheinbar unsystematisch vorgenommene Klassifizierung reflektiert zweifelsohne Hindemiths Musikästhetik der 1930er Jahre, in der der Einsatz von bestimmten sehr dissonanten Akkorden zwar theoretisch möglich war, ihr fortwährender Gebrauch jedoch zu (für Hindemith) ästhetisch unbefriedigenden Ergebnissen geführt hätte bzw. nur in bestimmten Kontexten für geeignet erachtet wurde, sodass die bemängelte Störung einer Gleichverteilung in einer für Hindemith sinnvollen Praxis gar nicht gegeben war.

19 Vgl. Ulehla 1966.

gering (in der Musik Alban Bergs hätte man vermutlich bessere Beispiele finden können).

Mit Kapitel 4 lässt Harrison die theoriegeschichtlichen Entwürfe hinter sich und entwickelt seine eigenen Analysekatgorien für Tonalität bzw. *Overtonality*. Dafür wird zunächst noch einmal musikgeschichtlich argumentiert. Harrison zeigt im ersten Unterkapitel (»Tonic Dissonance«), dass bereits seit dem 19. Jahrhundert nicht allein konsonante Klänge tonikale Funktion erfüllen können, sondern auch solche Klänge, die ursprünglich als dissonant galten, indem er auf Chopins Mazurka a-Moll op. 17/4 verweist, die über weite Strecken harmonisch sich über einem Fauxbourdon bewegt, sodass der Klang a-c-f¹ die Funktion einer Tonika übernehme. Außerdem wird auf so unterschiedliche Stücke wie den Walzer *Der Schlittschuhläufer* (»The Skaters«) von Emil Waldteufel, die *Mackie-Messer-Ballade* von Kurt Weill aus der *Dreigroschenoper* (1928) sowie *I'm just wild about Harry* von Eubie Blake (1921) hingewiesen, in denen die Tonika entweder durch eine Sexte oder die große Septime angereichert ist. Nach Harrison lassen sich diese insbesondere aus unterschiedlichen Spielarten des Jazz bekannten Phänomene erweitern, wofür er den Schlusssatz aus Maurice Duruflés *Requiem* op. 9 (1947) anführt, der mit der Akkordfolge h-Fis⁷ endet, die aber u. a. aufgrund der Oberstimmenbewegung, die zuletzt auf fis¹ bzw. fis² verharret, nicht als Halbschluss in einer H-Tonalität, sondern vielmehr als eine Plagalkadenz in der Tradition des Kirchenschlusses in Fis-Dur oder Fis-Mixolydisch interpretiert werden muss. Für Harrison sind solche Stellen wie sie bei Duruflé beobachtet werden können, typisch für dasjenige, was er »post-CP [= Common Practice] contemporary tonal music« (102) nennt, d. h. die Verwendung von Akkorden, die eine Quinte enthalten und somit einen Grundton erkennen ließen, aber neben dieser Quinte noch »one, two, or more subordinate pitch classes« (102) hinzufügen. Wie bzw. nach welchem System können diese Akkorde abgestuft und bezeichnet werden? In einem ersten Schritt nimmt Harrison eher eine Umschreibung als eine exakte Definition vor. Unter den Überschriften »Colored Triads«, »Polychords«, »Chords with Root Representatives« werden bekannte Phänomene aus der Musik des frühen 20. Jahrhunderts erfasst:

zum einen die Anreicherung von Dreiklängen um weitere Töne, die er anhand kurzer Ausschnitte aus Werken von Bartók (Bagatelle op. 6/4; 1908), Ravel (*Ondine* aus *Gaspard de la nuit*; 1908/09) und Sergej Prokof'ev (Vierte Klaviersonate; 1917) zeigt, zum anderen das Auseinandertreten von zwei harmonischen Funktionen in Bitonalität (gezeigt an Darius Milhauds *Saudades do Brasil*, 1920). »Chords with Root Representatives« bezeichnet durch starke Basstöne (meist wohl Orgelpunkte) hervorgebrachte Grundtöne. Diese Möglichkeiten werden überführt in abgestufte Erweiterungen von sogenannten »amplified chords« (erweiterte Akkorde, 115ff.). Damit sind wir beim Kern von Harrisons Analyse- bzw. Kennzeichnungssystem angekommen: Wird die Quinte als Ausgangspunkt oder als ein stabiler und Tonalität generierender »Anker« genommen, besteht die erste Erweiterungsstufe (Harrison nennt sie »stage«) in der großen oder kleinen Terz. Zum entstehenden Dur-Akkord kann dann in einem zweiten Schritt die große Sexte, zum Moll-Akkord die kleine Septime hinzugefügt werden (in diesem Fall gibt es keinen Tritonus im Akkord). Diese (jeweils vierstimmigen) Akkorde bezeichnet Harrison als »M+« bzw. »m+« (»Major« bzw. »Minor«). Als Varianten sind der Dur-Akkord mit kleiner Septime und der Moll-Akkord mit großer Sexte (beide enthalten einen Tritonus), schließlich die Dur- und Mollakkorde mit großer Sexte und großer Septime möglich. Damit sind für Harrison die Möglichkeiten in dieser Akkordklasse ausgeschöpft (es bleibt jedoch offen, ob jeweils nur ein Zusatzton möglich ist oder ob Zusatztöne auch miteinander kombiniert werden können). Die weitere Anreicherung der genannten Akkorde um die große None bringt fünftönige Akkorde der Klasse M++ bzw. m++ hervor, eine letzte Hinzufügung, diesmal der übermäßigen oder reinen Quarte führt zu sechsstimmigen Akkorden (M+++ bzw. m+++; ein aus den Tönen E-H-gis-d-fis-ais bestehender Akkord wird somit als EM+++ bezeichnet). Nach dieser Systematik lassen sich nur zwei Töne (die kleine Sekunde und die kleine Sexte) nicht in die Struktur eines tonikalen Klanges integrieren.

Wieder wird zunächst an zwei kürzeren Ausschnitten, diesmal aus James Pankows *Colour My World* und aus Hindemiths *Mathis der Maler* das Vorkommen sowie die Einbettung solcher

Akkorde in einen harmonischen Verlauf veranschaulicht. Danach folgen drei ›Case Studies‹ zur *Overtonal Tonicity* anhand von noch einmal Duruflés *Requiem* (*Introitus*, T. 1–22), Steve Reichs *Octet* (1979) und Marcel Duprés *Prélude en si majeur* für Orgel (1912; T. 1–25; aus den *Prélude et Fugues* op. 7).

Harrison stellt angesichts der zahlreichen Zusatztöne die Frage, inwiefern noch sinnvoll die Kategorie der harmonischen Funktion im Sinne Hugo Riemanns oder Wilhelm Malers gebraucht werden könne. Zwei Antworten werden auf diese Frage gegeben. Zum einen wird konstatiert, dass in zeitgenössischen tonalen Kompositionen der Bezug (oder Zusammenhang) von Akkorden durch andere Prinzipien ersetzt werden könne, welche als ›fluctuation or various styles of modulation‹ (131) bezeichnet (oder umschrieben) werden, weshalb der Begriff der Funktion in solchen Fällen nicht mehr angemessen sei. Zum anderen sieht Harrison aber auch das Festhalten am Denken in Funktionen, will jedoch neben der Tonika zunächst nur eine weitere Funktion zulassen, die er als ›antitonic‹ bezeichnet (132). Diese ›Gegentonika‹ hat den Leitton und die Quarte (in einer C-Tonalität also die Töne *h* und *f*) als festen Bestandteil und kann in drei ›stages‹ nahezu jeden Ton in sich aufnehmen, Ausnahmen sind nur der tonikale Grundton und dessen Tritonus. Zwar erwähnt Harrison auch ›the possible consideration of subdominant chords‹ (132; mit nur zwei ›stages‹), lässt aber hier ohne hinreichende Begründung deutlich weniger Töne als Erweiterungen zu. Die Triftigkeit der Argumentation ist angesichts fehlender Beispiele schwer einzuschätzen. Hinzu kommt, dass unklar bleibt, von welcher Ebene oder Schicht des Tonsatzes überhaupt die Rede ist (ist der engere Kadenzrahmen oder eine übergeordnete harmonische Bewegung gemeint?), und außerdem offengelassen wird, welche Funktion der Subdominante Harrison hier im Auge hat (die Antepenultima bzw. Prädominante oder aber die Subdominante der Plagalkadenz?). So begnügt sich Harrison mit dem Hinweis, dass die Subdominante ›for a more conservative compositional design, as in Duruflé's *Requiem*‹ (133) gebraucht werden könne.

Im letzten und umfangreichsten Kapitel 5 (›Styles‹) wird dann in mehreren Analysen

vorgeführt, welche Ergebnisse sich mit den vorgestellten analytischen Werkzeugen erzielen lassen. Harrison beginnt das Kapitel mit einer Interpretation der Musikgeschichte, nach der die Krise der Tonalität am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht so sehr darauf zurückzuführen sei, dass sich die harmonische Sprache erschöpft habe und zu Klischees herabgesunken sei, als vielmehr darauf, dass die *Common-Practice*-Harmonik etwas Selbstverständliches und leicht Erlernbares geworden war. Während die zwischen ca. 1865 und 1885 Geborenen (Debussy, Stravinskij, Schönberg) aus diesem Faktum die Konsequenz einer radikalen Wende gezogen hätten, sei es der ›Class of 1890‹ (137), wie die Komponist*innen Frank Martin, Sergej Prokof'ev, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud und Paul Hindemith im Anschluss an Richard Taruskin genannt werden, um eine größtmögliche Loyalität gegenüber der sie umgebenden Kultur gegangen, die stets als Orientierungsrahmen gedient habe, selbst wenn es bisweilen zu deren ironischer Brechung gekommen sei. Eine derartige psychologisierende historische Interpretation erscheint zwar auf den ersten Blick originell und frappierend, wirft aber mehr Fragen auf, da sie offenlässt, warum es gerade diese Generation war, der jeder revolutionäre Impetus abging und welche gemeinsamen (sozialen, ästhetischen) Prägungen dabei von Bedeutung waren. Harrisons Darstellung lässt zudem den ästhetischen Wandel hin zu Klassizität und Klarheit (›clarté‹) außer Acht, zudem die Abkehr vom romantischen Ideal einer (elitären) Überwältigungskunst im Zuge der Kriegserfahrungen des Ersten Weltkriegs, und scheint somit doch mindestens einseitig, da sie die ›attitudes‹ der Komponisten hauptsächlich auf eine ›choice anxiety‹ (138) zurückführt, ohne dafür Belege beizubringen und die teils beträchtlichen Wandlungen innerhalb des Œuvres mancher der genannten Komponisten zu berücksichtigen. Schließlich wird hier implizit Tonalität doch wieder als nostalgische und konservative Schreibart interpretiert.

Zwei Es-Dur-Stücke, die unter dem Begriff einer ›wrong-note music‹ rubriziert werden, werden schließlich vergleichend analysiert, Hindemiths *Interludium in Es* aus *Ludus tonalis* (1942) sowie Dmitri Šostakovičs Es-Dur-Präludium aus den *Präludien und Fugen* op. 87

(1950/51). Hindemiths *Interludium* wird als ironischer Marsch interpretiert, während Šostakovičs Präludium als Wechsel von »solemn chorale« und »woodwind-like duet« (140) charakterisiert wird, in dem sich trotz mancher überraschenden Wendung die in der Kapitelüberschrift genannte »sincerity« (139) zeige, da im Unterschied zu Hindemith die Tonalität artikulierenden Züge sich durch Logik und Stringenz auszeichnen. Verdienstvoll an den Analysen ist, dass der unterschiedliche Charakter der Werke hier auch aus den unterschiedlichen Artikulationsformen von Tonalität hergeleitet wird und nicht etwa ausschließlich mit Spielfiguren oder metrisch-rhythmischen Raffinessen erklärt wird.

Es schließen sich Analysen von Leonard Bernsteins *A Simple Song* aus *Mass* (1971) an, um den Umgang mit »popular-music techniques« (151) zu demonstrieren, schließlich von *Passing By* (1968) der Beach Boys, um umgekehrt die Nähe zur Kunstmusik vorzuführen. In den Analysen stehen dabei jeweils die Herausarbeitung der unterschiedlichen melodischen Züge im Zentrum, sodass die Notenbeispiele auf den ersten Blick an einen Graph von Schenker oder Felix Salzer erinnern, dessen *Structural Hearing* in der Tat für Harrison von großer Bedeutung gewesen sein dürfte.²⁰ Tonaler Zusammenhang artikuliert sich für Harrison weniger in einem bestimmten Akkordrepertoire als in übergeordneten Bewegungen von tragenden Stimmen wie Bass und Oberstimme. Die Analyse der klanglichen (vertikalen) Struktur tritt hingegen in seinen Analysen deutlich zurück, sodass der Einsatz der zuvor entwickelten Akkordkategorien kaum gezeigt wird.

Zuletzt folgen kürzere Analysen eines Stücks von Xiaoyong Chen (*Wind, Water, and Shadows* für Klavier, 2004) sowie von Ausschnitten aus Frank Martins *Petite Symphonie Concertante* (1944/45). Am Ende steht eine knappe Analyse von Samuel Barbers *Nocturne* op. 33 (1959), die ausführlicher bereits an anderer Stelle publiziert ist,²¹ sowie eine weitere Analyse des ersten Satzes von Prokof'evs Flöten-sonate op. 94 (1943), also von jenem Werk, das am Anfang des Buches zum Einstieg in den Themenkomplex gedient hatte.

Wie aus einer Reihe von Literaturverweisen auf eigene Texte Harrisons hervorgeht, deren Veröffentlichungsdaten bis in die frühen 1990er Jahre zurückreichen, gehören die Studien zur Tonalität im 20. und 21. Jahrhundert zu den schon lange von Harrison verfolgten Projekten,²² deren Ergebnisse nun in das vorliegende Buch eingeflossen sind und zusammengefasst werden. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass neuere Ansätze wie etwa die Neo-Riemannian Theory,²³ zu der ja auch von Harrison Beiträge vorliegen, und damit etwa Richard Cohns Terminologie der Verkettung von Akkorden keinen Eingang in das Buch gefunden haben (Cohns Buch²⁴ und seine weiteren Arbeiten erscheinen noch nicht einmal im Literaturverzeichnis, im Notenbeispiel auf Seite 149 fällt im Hinblick auf die Akkordfolge F-des aber etwas unvermittelt der der Neo-Riemannian Theory entnommene Begriff »hex-pole«). Harrisons Blickwinkel ist allerdings von jenem der Neo-Riemannian Theory klar zu unterscheiden, weil er stärker übergeordnete, einen ganzen Abschnitt oder Satz überspannende tonale Bewegungen erfassen will und weniger Akkordverbindungen oder gar Spielarten der Verfremdung von traditionellen Pattern oder Modellen auf Mikroebene betrachtet.

Ähnlich verhält es sich mit der Tonfeldtheorie nach Albert Simon,²⁵ die in dem Buch keine Erwähnung findet. Dies scheint auch damit zusammenzuhängen, dass Harrison deutschsprachige Literatur nur am Rande zur Kenntnis nimmt (im Literaturanhang werden zwar einige deutschsprachige Titel genannt, aber sie spielen in der Diskussion innerhalb des Buches praktisch keine Rolle). Harrisons Buch spiegelt den amerikanischen Diskurs über tonale Musik wider, und in dieser Hinsicht ist es für europäische Leser*innen von Interesse. Das Buch ist sicher kein »Textbook« im Sinne eines Lehrbuchs, das einem am Ende fertige Werkzeuge an die Hand gibt, mit denen man tonale Musik des 20. Jahrhunderts analysieren kann. Es bietet auch keine kohärente Theorie der Tonalität von

20 Vgl. Salzer 1952.

21 Harrison 2012.

22 Als ein wesentlicher Beitrag ist hier Harrison 1994 zu nennen.

23 Vgl. hierzu zusammenfassend Gollin / Rehding 2011.

24 Vgl. Cohn 2012.

25 Vgl. Haas 2004; Polth 2006.

Musik des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. In ihrem eklektischen und damit zugleich flexiblen Zugriff erlauben die entwickelten Analysewerkzeuge zunächst einmal die Anwendung auf sehr unterschiedliche Arten von Musik. Die vergleichende Analyse zwischen Hindemith und Šostakovič zeigt, dass man mithilfe dieser Werkzeuge durchaus in die Lage versetzt wird, individuelle Unterschiede zu erfassen und so Charakteristika der verschiedenen tonalen Sprachen oder Dialekte herauszuarbeiten.

Ob Harrisons Ansatz und die von ihm entwickelten bzw. weitergedachten analytischen Kategorien sich als fruchtbar für den analytischen Zugriff auf ein lange zumindest im deutschen Sprachraum vernachlässigtes musikalisches Repertoire erweisen werden, bleibt abzuwarten. Bedenken kommen einem zumindest bei denjenigen Passagen des Buches, in denen unter der Prämisse einer *Overtonality* die dokumentierten Techniken bzw. Musikan-schauungen von Komponisten (etwa Messiaens oder Bartóks) ignoriert werden oder zumindest im Hintergrund verbleiben. So erfreulich die Tatsache ist, dass Harrison mit seinem *close reading* immer nah an der Musik bleibt, so sehr

breitet sich ein Unbehagen aus, wenn ästhetische, institutionelle oder nationale Kontexte und damit die Folien, auf denen sich die Musik entfalten konnte, (weitgehend) ausgeblendet bleiben. Die Idee einer möglichst breiten Darstellung von Tonalität im 20. und 21. Jahrhundert ist ambitioniert, hat aber auch ihren Preis. Denn der Versuch einer Rehabilitierung von Tonalität als eigenständiges Medium des Komponierens im 20. Jahrhundert und nicht als Deformation, Abweichung, Umdeutung, Brechung einer *Common-Practice-Tonalität* verstellt bisweilen den Blick für die Besonderheiten der Stücke gerade in ihrer Abgrenzung und Neuformung, die sich ja oft in Details zeigt. Wo sich das von Harrison postulierte ›upgrade‹ bemerkbar macht, wird nicht immer deutlich. Insofern wird erst die Zukunft zeigen, ob Musiktheoretiker*innen Harrisons Kategorien und seine Terminologie als brauchbar empfinden. Zweifelsohne ist das Buch aber ein wichtiger Baustein zu einem adäquaten Verständnis von Tonalität im 20. und frühen 21. Jahrhundert.

Ullrich Scheideler

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1938/97), »Glosse über Sibelius«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 247–252.
- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (1996), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Basel: Paul Sacher Stiftung.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- Gollin, Edward / Alexander Rehding (Hg.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Harrison, Daniel (2012), »Samuel Barber's Nocturne. An Experiment in Tonal Serialism«, in: *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart: Steiner, 261–276.
- Hindemith, Paul (1937), *Unterweisung im Tonsatz*, Teil 1, Mainz: Schott; engl. Ausgabe als *Craft of Musical Composition*, New York: Associated Music Publishers 1942.
- Krenek, Ernst (1940), *Studies in Counterpoint*, New York: Schirmer.

- Krumhansl, Carol S. (1990), *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York: Oxford University Press.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern: Drechsel.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- Mäkelä, Tomi (2007), »Poesie in der Luft«. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Piston, Walter (1941), *Harmony*, New York: Norton.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon«, *ZGMTH* 3/1, 167–178. <https://doi.org/10.31751/210> (29.10.2018)
- Rathert, Wolfgang (2014), »Strauss und die Musikwissenschaft«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 512–545.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Dover.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der freie Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Wien: Universal-Edition.
- Schönberg, Arnold (1967), *Harmonielehre* [1911], 7. Auflage, Wien: Universal-Edition.
- Ulehla, Ludmilla (1966), *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, New York: Free Press.

Scheideler, Ullrich (2018): Daniel Harrison, *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, Oxford: Oxford University Press 2016. *ZGMTH* 15/2, 243–251. <https://doi.org/10.31751/995>

© 2018 Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

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: 29/10/2018

angenommen / accepted: 30/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018