

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

16. Jahrgang 2019
Ausgabe 2

Herausgegeben von
Ullrich Scheideler,
Kilian Sprau

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 Meeùs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

16. Jahrgang 2019, Ausgabe 2
<https://doi.org/10.31751/i.47>

Herausgeber:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, floriedler@aol.com
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: Ullrich Scheideler, Kilian Sprau
Redaktion / Lektorat / Korrekortat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann, Cosima Linke, Christian Utz

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>



© 2019 Hans Aerts, Markus Böggemann, Ansgar Jabs, Ariane Jeßulat, Jonas Reichert, Derek Remeš, Pascal Rudolph, Ullrich Scheideler, Kilian Sprau, Jan Philipp Sprick

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

16. JAHRGANG 2019, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
JONAS REICHERT <i>Mexicanidad</i> und Ironie durch die Revolution hindurch Kompositionsstrategien in und diskursive Konstellationen um Revueltas' <i>Janitzio</i> ...	9
HANS AERTS Semidissonanzen Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre	29
DEREK REMEŠ New Sources and Old Methods Reconstructing and Applying the Music-Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach's Compositional Pedagogy	51
QUELLENTEXTE	
DEREK REMEŠ Thoroughbass Pedagogy Near Johann Sebastian Bach Editions and Translations of Four Manuscript Sources	95
FRIEDRICH EMANUEL PRAETORIUS, DEREK REMEŠ Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß: Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass. Edited and Translated by Derek Remeš	109
JOHANN VALENTIN ECKELT, DEREK REMEŠ Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll: This Short Instruction How One Should Form and Arrange a Fugue or Prelude. Edited and Translated by Derek Remeš	115
JOHANN VALENTIN ECKELT, DEREK REMEŠ Kurtzer Unterricht was einen Organist[en] nötig zu wißen seÿ: Brief Instruction on What an Organist Must Know. Edited and Translated by Derek Remeš	127
JOHANN CHRISTIAN KITTEL, DEREK REMEŠ Generalbass Schule: Thoroughbass School. Edited and Translated by Derek Remeš	143
KLEINERE BEITRÄGE	
ANSGAR JABS, PASCAL RUDOLPH Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des <i>Circular Pitch-Class Space</i> am Beispiel der <i>Tristan</i> -Sequenz	167

REZENSIONEN

KILIAN SPRAU

Patrick Boenke / Birger Petersen (Hg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 82), Hildesheim: Olms 2014 179

MARKUS BÖGGEMANN

Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016 187

JAN PHILIPP SPRICK

Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.), *Tonality Since 1950*, Stuttgart: Steiner 2017 193

ARIANE JEBULAT

Steven Vande Moortele, *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2017 199

Editorial

Die vorliegende Varia-Ausgabe 2019/2 der *ZGMTH* versammelt Texte mit einer großen Spannbreite an Themen, die regional in Mittelamerika und Mitteldeutschland angesiedelt sind und vom 18. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre reichen. In mehreren Beiträgen spielen Fragen des Musiktheorieunterrichts bzw. der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte im weiteren Sinne eine zentrale Rolle.

Den Anfang macht der Aufsatz »*Mexicanidad* und Ironie durch die Revolution hindurch. Kompositionsstrategien in und diskursive Konstellationen um Revueltas' *Janitzio*« von Jonas Reichert, in dem unter dem analytischen Blickwinkel der Ironie Kompositionsstrategien in Silvestre Revueltas' (1899–1940) Orchesterstück *Janitzio* (1933) untersucht und im Kontext kultureller Identitätskonstruktion durch Musik in den Jahrzehnten nach der Mexikanischen Revolution interpretiert werden. Gezeigt wird, dass Revueltas den Nationalismus-Diskurs der frühen 1930er Jahre ironisch durchbricht, aber der ironischen Distanzierung zugleich ein affirmatives Moment innewohnt, die zuletzt als dialektische Teilhabe an der Konstruktion einer spezifisch mexikanischen kulturellen Identität interpretiert wird.

Der zweite Text, »Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre« von Hans Aerts, widmet sich dem Umgang theoretischer Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts mit solchen Dissonanzen, die nicht (mehr) vorbereitet und nur noch korrekt aufgelöst werden müssen. Hintergrund der Darstellung ist die Beobachtung, dass die resultierenden Klänge gewöhnlich als harmonische Entitäten (wie etwa als Dominantseptakkord) interpretiert werden, was nach gängigem Erklärungsmodell die Dissonanzen von einer Vorbereitung entbinde. Aerts zeigt u. a. anhand von Schriften Johann David Heinichens und Joseph Riepels, dass die Schwierigkeiten, solche Dissonanzen mit dem traditionellen Regelapparat in Übereinstimmung zu bringen, auch schon in Schriften des 18. Jahrhunderts thematisiert worden sind. Zudem schärft Aerts den Blick dafür, dass das Denken in Akkordumkehrungen ein älteres und gleichsam darin aufgehobenes kontrapunktisches Denken, das den Einzeltönen unterschiedliche Bedeutungen zuweist, zu überdecken droht, sodass manche Akkordumkehrungen in der Theorie tendenziell als gleichwertig oder gleichrangig angesehen werden, obwohl sie es in der Praxis nicht waren. Abschließend werden Möglichkeiten diskutiert, solche »Semidissonanzen« im Theorieunterricht sowohl innerhalb satztechnischer als auch analytischer Fragestellungen adäquat zu behandeln.

Derek Remeš entfaltet im Beitrag »New Sources and Old Methods« aktuelle Forschungsergebnisse zur Kompositionspädagogik Johann Sebastian Bachs, die dem verhältnismäßig schlichten generalbassbasierten *Choralbuch*-Stil eine gegenüber den reich ausgestalteten vokalen *Choralgesängen* bevorzugte Rolle attestieren. Auf der Basis aktueller Archivfunde stellt Remeš einen »Music-Theoretical Paratext« des Bach'schen Kompositionsunterrichts zur Diskussion und macht so historische musiktheoretische Konzepte für eine Rekonstruktion bestimmter Aspekte des Bach'schen Unterrichts fruchtbar. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Harmonisierung von Chormelodien mithilfe multipler Bässe zu. Der Artikel gibt Einblick in ein umfassendes Forschungsprojekt des Autors, das dem Generalbass des frühen 18. Jahrhunderts als theoretischer und praktischer Grundlage des Verständnisses von Komposition zu jener Zeit gewidmet ist.

Im direkten Anschluss an diesen Fachartikel macht Remeš in einer umfangreichen Quellenedition zentrale Ausschnitte aus dem zuvor dargelegten Diskurszusammenhang verfügbar: Vier kritisch edierte und ausführlich kommentierte Lehrschriften aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs bieten unmittelbaren Zugang zum ›Paratext‹ des Bach'schen Unterrichtens. Den zeitlichen Rahmen setzen die Generalbassschulen des Lüneburger Michaeliskantors Friedrich Emanuel Praetorius (»Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß«; 2. Hälfte 17. Jahrhundert) sowie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (»Generalbass Schule«; ca. 1786–89). Dazwischen stehen zwei Texte des Pachelbel-Schülers Johann Valentin Eckelt, die die besondere Praxisnähe zeitgenössischen Kompositionsunterrichts verdeutlichen: »Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll« (1722) und »Kurtzer Unterricht was einen Orga[nist[en] nötig zu wißen sey« (undatiert).

Im Aufsatzwettbewerb der *GMTH* 2019 prämiert wurde der von Ansgar Jabs und Pascal Rudolph gemeinschaftlich verfasste Artikel »Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des *Circular Pitch-Class Space* am Beispiel der *Tristan*-Sequenz«. Der ebenso an Wagnerforschung wie an Musiktheorien der Gegenwart anschließende Aufsatz greift aus dem Umfeld der *Neo-Riemannian Theory* stammende Konzeptionen auf und stellt unter Bezugnahme auf Arbeiten von Richard Cohn und Dmitri Tymoczko eine Visualisierungsmethode vor, die harmonische Prozesse als das Resultat virtueller Stimmführung zwischen Tonklassen nachvollziehbar macht. Anhand der Wagners *Tristan und Isolde* einleitenden Sequenztakte wird das epistemologische Potenzial dieser Visualisierungsform untersucht.

Der Rezensionsteil umfasst vier Rezensionen von Büchern zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Kilian Sprau nimmt mit dem von Birger Petersen und Patrick Boenke 2014 im Olms-Verlag edierten Sammelband *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang* eine Publikation in den Blick, die substanzielle Fragestellungen im Schnittfeld von Musiktheorie und Musikästhetik behandelt. Das Buch versammelt prominente Autor*innen der Musiktheorie und Musikwissenschaft und reicht von diskursanalytischen Darstellungen über konkret werkbezogene Beiträge bis hin zu Aspekten zeitgenössischer Theoriebildung.

Markus Böggemann bespricht das von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz herausgegebene und 2016 bei Bärenreiter / Metzler erschienene *Lexikon Neue Musik*, das nicht nur einen umfangreichen lexikographischen Teil mit gut 100 Artikeln enthält, sondern diesem zugleich neun längere Texte vorschaltet, die zentralen Fragen zur neuen / Neuen Musik im Rahmen von Überblicksdarstellungen nachgehen. Diese betreffen mit der Klangorganisation, der Mikrotonalität, der Raumkomposition sowohl die Materialbasis und Technisches wie Ästhetisches, berühren darüber hinaus aber auch Fragen nach Weltbezügen und transnationalen Querverbindungen, ebenso wie nach Abgrenzungen oder dem Verhältnis zur Musikwissenschaft. Böggemann stellt dem Buch ein hervorragendes Zeugnis aus und bescheinigt ihm, sich in der Praxis (und nicht nur der musikwissenschaftlichen) bereits umfassend bewährt zu haben.

Jan Philipp Sprick befasst sich mit dem von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht herausgegebenen Sammelband *Tonality Since 1950* (Stuttgart: Steiner 2017), in dem u. a. in einer Reihe von Fallstudien Spielarten von Tonalität in der Musik etwa Hanns Eislers, Steve Reichs, György Kurtágs, aber auch in der Pop-Musik vor allem der 1960er Jahre nachgegangen wird. Ähnlich wie das *Lexikon Neue Musik* ist dieses

Buch der Versuch einer Öffnung des musikwissenschaftlichen wie musiktheoretischen Diskurses für eine Musik jenseits der Avantgarde.

Gegenstand der Rezension von Ariane Jeßulat ist das Buch *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner* von Steven Vande Moortele, das 2017 bei Cambridge University Press erschien. In diesem Buch werden fast 200 zwischen ca. 1815 und 1830 komponierte Ouvertüren im Anschluss an Kategorien der ›New Formenlehre‹ analysiert und in gewisser Weise auch rehabilitiert. Die Rezension hebt den vom Autor ins Zentrum gestellten Ansatz hervor, bestimmte Formstrategien nicht als defiziente Modi etwa einer Sonatenform zu betrachten, sondern als originäre Lösungen von Formfragen jenseits von Kategorien wie organischer Einheit oder prozessualer Logik zu würdigen.

Großer Dank gebührt abschließend den Autorinnen und Autoren der Ausgabe, den Gutachter*innen sowie der Jury und den Jury-Koordinator*innen des Aufsatzwettbewerbs der *GMTH* für ihre Beiträge bzw. die Mitarbeit an dieser Ausgabe.

Ullrich Scheideler, Kilian Sprau

Scheideler, Ullrich / Sprau, Kilian (2019): Editorial. *ZGMTH* 16/2, 5–7.
<https://doi.org/10.31751/1027>

© 2019 Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de), Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)
Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of Berlin], Universität der Künste Berlin

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: 16/12/2019
angenommen / accepted: 16/12/2019
veröffentlicht / first published: 23/12/2019
zuletzt geändert / last updated: 12/01/2020

Mexicanidad und Ironie durch die Revolution hindurch

Kompositionsstrategien in und diskursive Konstellationen um Revueltas' *Janitzio*

Jonas Reichert

Dieser Artikel befasst sich mit der vieldiskutierten Ironie in Silvestre Revueltas' Musik exemplarisch anhand seiner Orchesterkomposition *Janitzio* (1933). Zunächst wird der historische Kontext der Etablierung einer im emphatischen Sinne Neuen Musik in Mexiko zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschildert. Dabei wird beschrieben, welche Auswirkungen die Mexikanische Revolution (1910–20), ihre Institutionalisierung und die von ihr aufgeworfenen Fragen nach *nacionalismo*, *mexicanidad* und *mestizaje* auf den Musikdiskurs hatten. Anschließend werden die kompositorischen Strategien in *Janitzio* untersucht, die eine ironische Wirkung entfalten. Dabei wird eine Kompositionsweise mit Klangmodulen festgestellt, durch die starke Kontraste erzeugt werden können. Diese modulare Kompositionsstrategie findet auf Ebene der Tonalität, der Metrik und der Kadenzten statt. Ironisch wirkt dabei stets der Höreindruck, ein starker Kontrast werde verschleiert und kaschiert, so als sei das gerade Gehörte nie geschehen. Abschließend wird eine Lektüre der Ironie in Revueltas' Musik als Kritik an der *Nacionalismo*-Debatte problematisiert. Es wird dafür argumentiert, Revueltas' ironische Distanzierung vom *nacionalismo* zugleich als dialektische Teilhabe an der Konstruktion einer ›mexikanischen‹ kulturellen Identität (*mexicanidad*) zu verstehen.

This article explores the much-discussed irony in Silvestre Revueltas' music, taking his orchestral composition *Janitzio* (1933) as an example. First, the historical context of the establishment of new music in Mexico at the beginning of the twentieth century is discussed by describing the effects of the Mexican Revolution (1910–20), its institutionalization, and the questions it raised about *nacionalismo*, *mexicanidad*, and *mestizaje* on the musical discourse. This is followed by an examination of the compositional strategies in *Janitzio*, which create an ironic effect. A method of composition with sound modules is identified, through which strong contrasts can be created. This modular compositional strategy occurs at the level of tonality, meter, and cadences. The effect of irony is always created by the impression of a seemingly veiled strong contrast, as if what has just been heard had never happened. Finally, a reading of the irony in Revueltas' music as a critique of the *nacionalismo* debate is problematized. It is argued that Revueltas' ironic dissociation from *nacionalismo* is simultaneously a dialectical participation in the construction of a 'Mexican' cultural identity (*mexicanidad*).

Schlagworte/Keywords: cultural identity; kulturelle Identität; Mexico; Mexiko; musical irony; musical nationalism; musikalische Ironie; musikalischer Nationalismus; Silvestre Revueltas

Die Herausbildung einer im emphatischen Sinne Neuen Musik in Mexiko zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt in globaler Perspektive insofern einen interessanten Fall dar, als eine einzigartig starke Amalgamierung von sowohl ästhetischen als auch politischen, sozialen und kulturellen Argumenten im Musikdiskurs festzustellen ist. So wird der für eine Avantgarde wohl charakteristische Generationenkonflikt, der in Mexiko in den 1920er und -30er Jahren ausgetragen wurde, nicht nur von Diskussionen über die der ›modernen‹ Zeit angemessenen kompositorischen Mittel getragen, sondern insbesondere auch von solchen, die nach einer dezidiert ›mexikanischen‹ Musik verlangen, einer Musik, die die Nation, ihre Menschen und ihr Verständnis einer mexikanischen Identität und Kultur angemessen repräsentiere.

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, in welchen diskursiven Konstellationen dieses Verlangen nach einer Konstruktion kultureller Identität durch Musik sich artikuliert und wie es sich in der Neuen Musik in Mexiko materialisierte. Dafür wird exemplarisch das Orchesterwerk *Janitzio* von Silvestre Revueltas (1899–1940), neben Carlos Chávez (1899–1978) einer der bedeutendsten Vertreter der sogenannten ›nationalistischen‹ Musik in den 1920er bis -40er Jahren, untersucht. Ich greife dabei auf eine detaillierte Untersuchung von Roberto Kolb-Neuhaus zurück,¹ versuche aber seine semiotische Analyse durch eine engere musikanalytische Perspektive zu erweitern, indem ich die Revueltas oft attestierte Ironie auf drei Ebenen der musikalischen Faktur zu lokalisieren versuche: Tonalität, Metrik, Kadenz. Revueltas' Ironie wurde oft als implizite Kritik und Distanzierung von der Nationalismus-Debatte verstanden. Diese Lesart, die Kolb-Neuhaus überzeugend vertritt, möchte ich durch eine gleichsam dialektische Umdeutung der ›revueltianischen‹ Ironie problematisieren.

HISTORISCHER KONTEXT

Die Frage nach Art und Weise sowie Angemessenheit der Konstruktion kultureller Identität war im Mexiko des frühen 20. Jahrhunderts eine virulente und hing eng mit dem wichtigsten historischen Ereignis dieser Zeit zusammen, der Mexikanischen Revolution, deren Eckdaten man gemeinhin auf die Jahre 1910–20 setzt, obwohl eine eindeutige chronologische Demarkation schwerfällt und Diskussionen über Anfangs- und Enddaten nicht ausgeblieben sind.² Der Einfluss, den die Revolution auf die Entwicklung der Musik in Mexiko geübt hat, ist wohl kaum zu überschätzen. Allerdings nicht so sehr, weil ein etwaiges revolutionäres Programm – man könnte etwa an ›Klassenkampf‹, ›Befreiungskampf gegen den Imperialismus‹,³ ›Enteignung der Großgrundbesitzer‹ o. ä. denken – von den Künsten und der Musik aufgegriffen wurde. Ein derartiges Programm gab es nämlich streng genommen nicht oder setzte sich zumindest nicht als dominantes Narrativ durch. Im Unterschied etwa zur Russischen Revolution gestaltete sich die Mexikanische weniger als ein sozialrevolutionärer Klassenkampf, sondern vielmehr als ein die politischen Konstellationen neuordnender Bürgerkrieg der Mittel- und Oberschicht gegen das alte Establishment des 35 Jahre lang diktatorial herrschenden Präsidenten Porfirio Díaz (das sogenannte *porfiriato*).⁴ Erst in der Phase der Institutionalisierung der Revolution in den 1920er bis -40er Jahren, einer Phase, die von staatlicher Seite aus gerne mit dem

1 Vgl. Kolb-Neuhaus 2012.

2 Debattiert wurde etwa darüber, ob nicht bereits das Jahr 1917 und damit die Verabschiedung einer neuen Verfassung das Ende der Revolution markierte. 1920 ist dagegen das Jahr, in dem letztmalig eine der Revolutionsfraktionen erfolgreich gegen eine staatstragende Revolutionsfraktion rebellierte. Vgl. Womack, Jr. 1991, 128.

3 Zu den Interessenskonflikten ausländischer Staaten in Mexiko, insbesondere zwischen den USA und Großbritannien, vgl. ebd.

4 Ob es sich bei der Mexikanischen Revolution um eine Massenbewegung oder um einen von Eliten gelenkten Bürgerkrieg handelte, die Frage also, ob bei der Mexikanischen tatsächlich von einer »Revolution« gesprochen werden kann, scheint in der Geschichtswissenschaft noch nicht abschließend beantwortet zu sein. Immerhin stimmen die Historiker*innen zumindest darin überein, dass es sich um ein überaus komplexes historisches Ereignis handelt, in dem sich unterschiedliche soziale Forderungen artikulierten, ohne dass sich eine von ihnen als dominante revolutionäre Forderung durchgesetzt hätte, worunter aber etwa eine sozialistisch inspirierte Agrarreform auch immer wieder eine wichtige Rolle spielte. Vgl. die unterschiedlichen Deutungen bei Knight 2016 und Womack, Jr. 1991.

euphemistischen, leicht widersprüchlichen Leitspruch »La revolución hecha gobierno« (Die zur Regierung gewordene Revolution) begleitet wurde, ist ein solches sozialrevolutionäres Narrativ gleichsam als retrospektive Legitimation auszumachen, das nicht nur Folgen für die neuen politischen Verhältnisse hatte, sondern sich auch auf Gesellschaft, Kultur und Kunst auswirkte.

Das (nach-)revolutionäre Narrativ unter Álvaro Obregón, dem ersten Präsidenten seit 1910, der die vier Jahre seiner Amtszeit (1920–24) überstand, war eines der nationalen Aussöhnung. Es hatte die unterschiedlichen Akteure der Revolution nach zehn Jahren des bewaffneten Krieges hinter den politischen Aufgaben der Einheit und Rekonstruktion der mexikanischen Nation zu vereinen:⁵ sowohl das staatsstreu als auch das rebellische Militär, die Arbeiterbewegung in den großen Städten, Großgrundbesitzer (*hacendados*), Landarbeiter und Viehzüchter (*rancheros*) aus dem Norden Mexikos (angeführt unter anderem von dem zur Revolutionsikone gewordenen Francisco »Pancho« Villa), Bauern aus dem dominant indigenen Süden (unter Führung von Emiliano Zapata, einer weiteren Ikone der Revolution).⁶ Damit das Projekt der nationalen Rekonstruktion gelingen konnte, ein Projekt, das spätestens seit Venustiano Carranzas Machtübernahme 1914 als ein wesentliches Mittel zur Machterhaltung erkannt wurde,⁷ musste es jedoch breit aufgestellt werden und konnte nicht auf eine rein politische Wiederherstellung der Staatsführung und -lenkung begrenzt bleiben. Rekonstruktion und Versöhnung der mexikanischen Nation mussten ebenso sehr auf soziokultureller Ebene stattfinden: Aus politischem Nationalismus musste ein »kultureller Nationalismus«⁸ werden.

Die Debatte um den kulturellen Nationalismus, in der Musik dann auch in der Tat unter dem Stichwort des *nacionalismo* geführt und vertreten durch Komponisten wie Manuel M. Ponce, Carlos Chávez oder Silvestre Revueltas,⁹ gestaltete sich als eine Frage nach der *mexicanidad*, als eine Neubegründung und -erfindung der mexikanischen Identität. Dabei sollte sich diese neue *mexicanidad* vom alten Verständnis des »Mexikanischen« unter dem *porfiriato* mit seiner kulturellen Orientierung an Europa und einer weitestgehenden Unterdrückung der indigenen Bevölkerung¹⁰ durch eine vornehmlich weiße, *criollo* (kreolisch, d. h. von europäischer Abstammung) Oberschicht abwenden. Angeführt wurde die Debatte von José Vasconcelos, einem Anwalt aus dem süd-mexikanischen Oaxaca, der sich schon früh den Revolutionstruppen von Francisco Madero angeschlossen hatte und der als Kultusminister an der Spitze der *Secretaría de Educación Pública* (SEP, Regierungssekretariat für öffentliches Bildungswesen) unter Obregón zum Chefideologen dieser neuen *mexicanidad* auserkoren wurde.¹¹

Vasconcelos beantwortete die Frage nach der *mexicanidad* mit dem Konzept des *mezizaje* (Mestizentum), also mit der Idee eines ausgewogenen Synkretismus zwischen dem

5 Vgl. Meyer 1991, 205ff.

6 Für einen Überblick über die soziale Struktur im (vor-)revolutionären Mexiko vgl. Knight 2016, 17–21.

7 Vgl. Womack, Jr. 1991, 166ff.

8 Vgl. Meyer 1991, 208.

9 Vgl. exemplarisch für überblicksartige Historiographien der Musik in Mexiko im 20. Jahrhundert, in denen der musikalische *nacionalismo* immer wieder als Ausgangs- und Referenzpunkt auftaucht, Moreno Rivas 1996, Tello 2010.

10 Zur sozioökonomischen Unterdrückung und Ausbeutung der vornehmlich indigenen Landbevölkerung vgl. Knight 2016, 17–21.

11 Vgl. Meyer 1991, 207.

indigenen und dem europäisch-kolonialen Erbe Mexikos.¹² Damit aber diene *mestizaje* der Staatsführung als Projektionsfläche der propagierten nachrevolutionären Aussöhnung und zugleich als »Mythos, der das Fehlen eines revolutionären Programms kompensierte«,¹³ denn es stellte gleichsam die ethnische Mitte zwischen und damit die Aussöhnung von *criollos* und *indígenas* dar, den historischen (und mythischen?) Urethnien Mexikos. *Mestizaje* wurde zu einem strategisch günstigen Narrativ, das als ideologisches Gerüst eine Konsolidierung unterschiedlicher Akteure unter Berufung auf einen vermeintlich gemeinsamen Nenner ermöglichte. Noch Octavio Paz, mexikanischer Literaturnobelpreisträger des Jahres 1990, deutete die Revolution in den 1950er Jahren als – in seinen Augen freilich gebrochenes – Versprechen einer kulturellen Aussöhnung zwischen kolonialem Trauma und indigener Verwurzelung, das sich besonders im politischen Programm von Emiliano Zapata ausgedrückt habe:

Der Radikalismus der mexikanischen Revolution besteht in seinem Willen zur Rückkehr zu den Wurzeln, die das einzige Fundament unserer Institutionen bilden. [...] der Zapatismus [hat] nicht nur die Werte kolonialer Tradition gerettet, sondern auch bestätigt, daß jede wirklich fruchtbare Konstruktion von dem ältesten, stabilsten und dauerhaftesten Kern unserer Nation ausgehen sollte: der indianischen Vergangenheit.¹⁴

Als Kultusminister, der unter Obregón weitestgehend freie Hand hatte,¹⁵ subventionierte Vasconcelos maßgeblich die Künste, die nun nach Gestaltungsmitteln suchten, die in den 1920er Jahren aufgeworfenen Fragen von *nacionalismo*, *mexicanidad* und *mestizaje* künstlerisch fruchtbar zu machen; so etwa in den berühmten Wandgemälden von Diego Rivera, aber auch und nicht zuletzt in der Neuen Musik.¹⁶ Hier kristallisierten sich insbesondere zwei Komponisten als maßgebliche Akteure des musikalischen *nacionalismo* heraus: Carlos Chávez und Silvestre Revueltas. Doch während ersterer u. a. aufgrund der von ihm eingenommenen kulturpolitisch entscheidenden Positionen¹⁷ eine wohl eher affirmative Haltung zum staatlich unterstützten Nationalismus einnahm – obwohl Chávez sich, gerade in späteren Jahren, gegen eine einseitige Vereinnahmung seines Œuvres unter dem Begriff des *nacionalismo* wehrte,¹⁸ das bei genauerer Betrachtung auch auffällig wenige dezidiert »nationalistische« Werke aufweist¹⁹ –, ist bei letzterem eine oft ironisch-distanzierte Einstellung bemerkt worden, die im Folgenden in ihrer musikalischen Konkrektion untersucht werden soll.

12 So etwa in seinem 1925 erschienenen Essay *La raza cósmica* (Die kosmische Rasse), hier zwar in Bezug auf die »iberoamerikanische Rasse«, aber pars pro toto auch auf Mexiko. Vgl. Vasconcelos 1997.

13 Rössner 2007, 263.

14 Paz 2017, 143.

15 Vgl. Meyer 1991, 207.

16 Die Rolle von Vasconcelos für die Etablierung und Entwicklung der Neuen Musik in Mexiko war so entscheidend, dass man seine Berufung in die SEP zuweilen gar als Geburtsstunde der mexikanischen Musik des 20. Jahrhunderts gedeutet hat. Vgl. Tello 2010, 486.

17 Chávez war Leiter des Conservatorio Nacional de Música, des Orquesta Sinfónica de México, (Mit-)Begründer des Colegio Nacional und des Instituto de Bellas Artes. Vgl. Saavedra 2015b, xif.

18 So die Lektüre von Chávez' Norton Lectures in Harvard 1958/59 (Chávez 1961) bei Botstein 2015, siehe insbesondere 314ff.

19 Saavedra 2015a, 136.

REVUELTAS' »CHARAKTERISTISCHE IRONIE«

Dass Silvestre Revueltas ein ironisches Wesen gehabt habe, ist ein Topos, der sich durch den mexikanischen Neue-Musik-Diskurs bis heute zieht,²⁰ und zwar spätestens, seitdem der nach dem Sieg Francos ins mexikanische Exil geflohene spanische Musikwissenschaftler deutscher Abstammung Otto Mayer-Serra²¹ in einem Aufsatz kurz nach Revueltas' Tod eine für den Komponisten »characteristic irony«²² bemerkte. Charakteristisch wohl nicht nur, weil ein Hang zur Ironie in vielen seiner Werke festzustellen ist, sondern auch weil ein gewisser Sarkasmus sich auch in den im Vergleich zu Chávez relativ wenigen überlieferten verbalen Äußerungen des Komponisten manifestiert. So schreibt Revueltas etwa im Programmzettel zur Uraufführung seines Orchesterwerks *Janitzio* am 8. Dezember 1933, das zu einem absoluten Publikumserfolg wurde:

Janitzio ist eine Fischerinsel, die vom Pátzcuaro-See eingelullt wird. Der Pátzcuaro-See ist hässlich. Romantische und sentimentale Reisende haben ihn mit Küssen und Postkartenmusik verziert. Ich, um nicht dahinter zurückzustehen, steuere auch ein Sandkorn dazu bei, in einer unendlichen Sehnsucht nach Ruhm und Ansehen. Die Nachwelt wird diese pro-touristischen Bemühungen zweifellos zu schätzen wissen.²³

Die Bezeichnungen »pro-touristisch« und »Postkartenmusik« sind sicherlich als Seitenhieb gegen die zeitgenössische mexikanistisch-nationalistische Programmmusik gemeint, wie sie etwa der – zwar unter dem *porfiriato* erfolgreich gewordene, aber dennoch weiterhin geschätzte – Übervater des *nacionalismo* Manuel M. Ponce komponierte.²⁴ Aber auch in der Komposition selbst lässt sich eine gewisse Ironie feststellen, die Ausdruck eines gänzlich anderen Umgangs mit ›dem‹ Mexikanischen ist als etwa die impressionistisch inspirierte Musik Ponces (z. B. in *Chapultepec* [1929] oder *Ferial* [1940]) oder als jener ernsthafte Versuch Chávez' einer Rekonstruktion prähispanischer Musikpraktiken, wie er sie wenige Jahre später in seinem wohl berühmtesten Werk *Sinfonía india* (1935–36) anstrebt.

Obwohl das Ironische in Revueltas' Musik immer wieder kommentiert worden ist und auf der Hand zu liegen scheint, so ist doch zu bedenken, dass Ironie, noch dazu musikalische Ironie, keine ganz leicht zu fassende oder gar zu definierende Kategorie ist. Ohne an dieser Stelle eine tiefgreifende Reflexion über das Phänomen der musikalischen Ironie anstellen zu können, scheint mir aber der Grund hierfür darin zu liegen, dass Ironie als eine selbstreflexive Praxis verstanden werden muss.²⁵

Musikalische Ironie ist einerseits selbstreflexiv, denn sie verweist auf ihre eigene Artifizialität, auf das Künstliche der Kunst selbst: Indem sie mit dem Verlauf eines Stücks, mit dem zu Erwartenden bricht oder auf Distanz geht – denn die Distanzierung scheint kons-

20 Vgl. etwa Estrada 2012, 81, 86.

21 Vgl. Miranda-Pérez 2004.

22 Mayer-Serra 1941, 129.

23 »*Janitzio* [e]s una isla de pescadores que arrulla el lago Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo.« (Revueltas 1989, 213, Übs. d. Verf.)

24 Vgl. Kolb-Neuhaus 2012, 249–272.

25 Vgl. zu musikalischer Ironie etwa Bonds 1991; Webster 2011.

titutiv für die Ironie zu sein²⁶ –, verweist sie darauf, wie es eigentlich ›hätte laufen sollen‹, zeigt auf das, was nach den herrschenden ästhetischen Konventionen eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Allerdings ist nie vorherzusehen, auf was genau sie verweisen wird. Musikalische Ironie ist also ein wesentlich indeterminiertes Phänomen.²⁷ Darüber hinaus kann Ironie ihre musikimmanente Bedeutung (Bruch mit musikimmanenten Formkonventionen) auf eine hinter der Formimmanenz liegende Bedeutungsebene hin transzendieren, wodurch sie ein ›metamusikalisches‹ und damit ein im emphatischen Sinne *modernes* Phänomen wird²⁸ (etwa wenn, wie ich zeigen möchte, Revueltas' Ironie an der Konstruktion kultureller Identität partizipiert). Allerdings ist auch hier nicht einfach ausgemacht, wo oder was diese Bedeutungsebene sein könnte; das zu ermitteln, bleibt Aufgabe der hermeneutischen Interpretation, die hochgradig kontingent ist (es kann mehrere gut begründete, sich gar widersprechende Interpretationen eines musikalisch-ironischen Phänomens geben, ohne dass die eine mehr Recht hätte als die andere).

Musikalische Ironie ist andererseits eine Praxis,²⁹ d. h. sie ist keine stabile Entität, kein Gegenstand, den man einfach benennen und auf den man zeigen könnte, um zu sagen, »hier findet nun musikalische Ironie statt«. Sie entsteht vielmehr erst in der interpretierenden Aktivität der Rezeption (also durch Praxis, die durch eine andere [nämlich die kompositorische] Praxis wesentlich bedingt ist) und ist relativ schwer vorherzusehen. Hier begibt man sich in ein virtuell unendliches Feld der Bedingungen der Möglichkeit von gelingender Ironie-Rezeption, die vom historischen Kontext des Werks und des Komponisten und seiner Übermittlung in die Gegenwart der Rezeption bis zu den schier unendlichen Faktoren der musikalischen Sozialisation des/der Rezipient*in selbst reichen können: Ob ich etwa eine Melodie als mexikanische, volkstümliche *pirekua* identifiziere (wie das weiter unten geschehen wird; vgl. Bsp. 2) und darin einen ironischen Bruch mit der werkästhetischen Selbstreferenzialität einer Komposition sehe oder sie lediglich als eine in Terzen gesetzte Melodie höre, hängt in hohem Maße davon ab, wie gut ich mich mit mexikanischer Volks- und mit europäischer Kunstmusik auskenne.

Wenn also im weiteren Verlauf auf ironische Passagen in Revueltas' *Janitzio* verwiesen wird, dann stets im Wissen darüber, dass es sich dabei um interpretatorische Vorschläge handelt, die »so, [...] aber auch anders«³⁰ gehört werden können.

Ironie durch was?

Der Unterschied zwischen Revueltas und Chávez lässt sich bereits am musikalischen Material erkennen, das verwendet wird, um mittels der semantisch-konnotativen Wirkung, die es entfalten kann, die Vorstellung einer ›mexikanischen‹ Musik hervorzurufen. Während Chávez in seiner *Sinfonía india* auf die Verwendung primitivistischer, mehr imaginer als realer indigener Melodien setzt,³¹ greift Revueltas – und das ist ein Charakteristikum seines gesamten Œuvres – auf ein gänzlich anderes musikalisches Idiom zurück, nämlich auf die Klangsprache populärer, folkloristischer Melodien seiner unmittelbaren

26 Vgl. etwa Wolf 2007.

27 Vgl. Webster 2011, 337.

28 Vgl. zur ›Metamusik‹ als einem Charakteristikum von Musik in der Moderne Janz 2014, 239–265.

29 Zum Begriff der Praxis vgl. Bertram 2014.

30 So Niklas Luhmann in seiner Definition des Begriffs ›Kontingenz‹ (Luhmann 1987, 152).

31 Vgl. Saavedra 2015a.

historisch-geografischen Umgebung. Und gerade die Verwendung dieses musikalischen Materials wurde vom hegemonialen nationalistischen Diskurs der 1930er Jahre als treffendster Ausdruck des mexikanischen *mestizaje* aufgefasst, sodass Revueltas – willentlich oder nicht – ab 1933, insbesondere aufgrund seiner Kompositionen *Cuauhnáhuac* (1931–32) und *Janitzio*, zum staatlich protegierten Vorzeigekomponisten des musikalischen Nationalismus avancierte.³² Allerdings haben sich in der musikwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre die Stimmen derjenigen gehäuft, die auf die ironische Brechung in Revueltas' Musik aufmerksam machen und sie als musikalisch artikulierte Subversion gegen die staatskonforme Vereinnahmung seiner Musik deuten.³³

In *Janitzio* wird gleich zu Beginn das Populäre heraufbeschworen, wobei, wie in den meisten von Revueltas' Kompositionen, nicht wortwörtlich zitiert, sondern vielmehr der Gestus populärer Melodien nachempfunden wird. Das Hauptthema der dreiteiligen Scherzo-artigen Gesamtform³⁴ (A: T. 1–176; B [quasi Trio, *Lento espressivo*]: T. 177–210; A' mit kurzer Coda: T. 211–386), das die Blechbläser zu Beginn der Komposition in einem *Forte*-Unisono anstimmen, evoziere – so Roberto Kolb-Neuhaus – eine Dorfkapelle und etabliere dadurch nicht nur eine Art *mexicanidad*, sondern sogar eine – noch weiter ins Lokale gehende – *michoacanidad*;³⁵ es trägt also der Lokalität von *Janitzio*, das im Bundesstaat Michoacán liegt, Rechnung (Bsp. 1/Audiobsp. 1).

Beispiel 1: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 1–12

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 1–12. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics, BC 9262, Tr. 4, 0:00–0:13

Noch ein weiteres Thema, das im späteren Verlauf des A-Teils zu hören ist, provoziert den Klangeindruck von Populärem. In den Takten 89 bis 123 erklingt eine Melodie, die

32 Vgl. Velasco-Pufleau 2011, 52–59.

33 Vgl. etwa Estrada 2012; Kolb-Neuhaus 2012; Velasco-Pufleau 2011.

34 Luis Velasco-Pufleau beschreibt sie als Sonatenform, überstrapaziert m. E. dabei aber die Deutung eines zweiten, angeblich in der Dominanttonart stehenden Themas (vgl. Velasco-Pufleau 2011, 67), während es tatsächlich weiterhin in der Grundtonart steht (vgl. Bsp. 2).

35 Vgl. Kolb-Neuhaus 2012, 259.

Kolb-Neuhaus als *pirekua* identifiziert,³⁶ eine in Michoacán populäre Liedform, die bis heute von der dortigen indigenen Bevölkerung, den P'urhépechas, gepflegt wird.³⁷ Man könnte nun versucht sein, darin eine Verwendung indigener Melodien ganz im Sinne Chávez' zu sehen, doch zeugt die Melodie mit ihrer Terzseligkeit, ihrer Pendelharmonik und ihrem Pendelbass sowie der Walzerbegleitung wohl eher von kulturellen Assimilations- und Aneignungsstrategien indigener Völker angesichts der Hegemonie europäischer Modelle als von einer authentischen, autochthonen indigenen Praxis. Die *pirekua* ist also viel eher eine ›mestizische‹ denn eine indigene Melodie (Bsp. 2/Audiobsp. 2).

The musical score for 'Janitzio' by Silvestre Revueltas is presented in a multi-staff format. The top staff shows the woodwind parts, including Bassoon (Bck.), Clarinet (kl. Tr.), and Trumpet (Trp.). The middle staff shows the Horn (Hr.) and Solo Horn (Solo-Br.) parts. The bottom staff shows the string (Str.) and piano (pizz.) parts. The score includes dynamic markings such as *mf espr*, *pp*, *ff*, and *f*. The tempo is marked with '90' and '100'.

Beispiel 2: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 88–100

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 88–100. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics, BC 9262, Tr. 4, 1:14–1:27

Revueltas bewirkt eine populäre Klangidiomatik in beiden Fällen durch ähnliche Mittel: Sie sind von Beginn an tonal gefestigt, in beiden Beispielen durch einen Quart-Auftakt und eine diatonische, bisweilen in Terzen gesetzte Melodieführung; sie lassen ein klares Metrum erkennen, in beiden Fällen durch eine walzertypische ›um-ta-ta‹-Begleitung (die sich auch in populären mexikanischen Musikstilen finden lässt, etwa in den *corridos*³⁸); sie schließen mit einer V-I-Kadenz. Auf diesen drei Ebenen, Tonalität, Metrum und Kadenzenerwartung, setzt nun Revueltas' ironisierende Kompositionsstrategie in *Janitzio* an, in der sich sein ganz eigener Umgang mit der *mexicanidad* und dem musikalischen *nacionalismo* manifestiert.

36 Ebd., 256, 258.

37 Die *pirekua* gehört inzwischen zum Immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO. <https://ich.unesco.org/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-purhepecha-00398?RL=00398> (15.12.2019)

38 Vgl. Velasco-Pufleau 2011, 68.

Tonalität

Drei Strategien lassen sich in *Janitzio* beschreiben, um auf Ebene der Tonalität eine ironische Distanzierung zu erzeugen.

(1) Eine dieser Strategien ist der abrupte Tonartenwechsel, bei dem ein Tonartbereich sich ohne Überleitung an den anderen anschließt. Zumeist geht damit auch ein Wechsel in der Instrumentation und Dynamik einher. In den Takten 55 bis 57 ist es ein kurzes F-Dur-Pendel, das von zwei A-Dur-Kadenzen umgeben ist (T. 47–50, 58–61; Bsp. 3/Audiobsp. 3). Es entsteht dadurch der Eindruck, als sei man für kurze Zeit in eine ›falsche Tonart‹ abgerutscht – A-Dur ist bis hierhin die dominierende Tonart –, ein ›Fehler‹, der schnellstens kadenziell korrigiert wird. Das Ironische dieses harmonischen Fehltritts wird durch instrumentatorische und satztechnische Kontraste verstärkt: Zum einen greifen Holzbläser in den Takten 51ff. ein soeben in Blechbläsern erklangenes Motiv auf und ›entstellen‹ es in einer Art mokierender Ironie³⁹ polytonal, zum anderen folgt auf den Blaskapellen-artigen Stampfrhythmus des F-Dur-Pendels (große/kleine Trommel, Becken) eine *espressivo* A-Dur-Kadenz in den Streichern so, als sei der harmonische Ausrutscher nie geschehen.

The musical score for Janitzio, measures 47-67, is presented in a multi-stem format. The top staff shows the percussion part with instruments: Becken (Bck.), kleine Trommel (kl. Tr.), große Trommel (gr. Tr.), and Schlagzeug (Sv). The middle staves show woodwinds: Blechbläser (Blechbl.), Horn (Hbl.), and Holzbläser (Hbl.). The bottom staves show strings (Str.) and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *mf*, and *espr.*, and performance instructions like *Tutti* and *pizz.*. The key signature changes from one sharp (A major) to two flats (F major) in measures 55-57, and then returns to one sharp in measure 61.

Beispiel 3: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 47–67



http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 47–67. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics, BC 9262, Tr. 4, 0:37–1:00

Ein weiteres Beispiel für einen abrupten Tonartenwechsel folgt direkt im Anschluss in den Takten 61 bis 74, wo noch einmal die kadenzielle A-Dur-Wendung aus den Takten 47

³⁹ In seiner variierten Form im A'-Teil (T. 288–291) meint Kolb-Neuhaus ein ›lero, lero, candelero‹, ein infantiles ›ätsch, bätsch‹, herauszuhören (2012, 252).

bis 50 aufgegriffen wird, dabei aber von einem *Fortissimo*-Tutti des Hauptthemas in der Subdominanttonart D-Dur gleichsam überrannt wird (vgl. Bsp. 3).

(2) Ein weiteres Mittel der Ironisierung auf Ebene der Tonalität ist die Polytonalität. Hier wiederum lassen sich zwei Strategien beobachten: eine harmonische und eine melodische Polytonalität.

Als *harmonisch* polytonal lässt sich eine Passage bezeichnen, in der entweder einzelne Akkorde einer gegebenen Tonart mit harmoniefremden Tönen angereichert werden, was strenggenommen noch keine Polytonalität darstellt, da die Grundtonart als dominante Tonart noch herauszuhören ist, wodurch aber die Eindeutigkeit dieser Tonart latent korumpiert wird; oder eine, in der mehrere Tonarten gleichsam als Blöcke in der Vertikale einander gegenüberstehen.

Das Hauptthema durchläuft diese unterschiedlichen Grade harmonischer Polytonalität bereits bei seinem ersten Erscheinen (vgl. Bsp. 1). Auf das Blechbläser-Unisono der Takte 1 bis 8 folgt in Holzbläsern und Streichern ein Nachsatz, der zwar noch eindeutig in A-Dur steht, dessen tonartige Eindeutigkeit jedoch durch die Harmonisierung der Melodie mittels Akkordmixturen in den Holzbläsern graduell aufgelockert wird, da diese tendenziell nach D-Dur weisen. Es entsteht dadurch der Eindruck, es würden falsche Töne gespielt – verstärkt durch die zahlreichen Quintparallelen in den Akkordmixturen –, was der Allusion einer michoacanischen Dorfkapelle eine gleichsam realistische Note verleiht.

Eine deutlichere harmonisch polytonale, in ›vertikale Blöcke‹ gesetzte Passage folgt dann ab Takt 19 bis Takt 28 (Bsp. 4/Audiobsp. 4). Die Blechbläser stehen hier in E-Dur, während die Akkordmixturen der Holzbläser weiterhin einem A-Dur-Tonartbereich angehören, die Streicher dagegen ihren Tonvorrat aus einer Tonmenge von a-Dorisch (*a-h-c-e-fis*) bzw. einer vermollten A-Dur-Pentatonik schöpfen.

Eine *melodisch* polytonale Stelle, als zweite Strategie im Umgang mit Polytonalität, ist kurz darauf zu beobachten. Im Unterschied zu einer harmonischen wird in einer melodischen polytonalen Passage nicht ein gesamter harmonischer Tonartenblock einem anderen gegenübergestellt, sondern nur eine einzelne melodische Bewegung, die aber aus sich heraus sehr deutlich in eine gänzlich andere Tonart als die ihrer unmittelbaren klanglichen Umgebung weist.

In den Takten 29 bis 39 (Bsp. 4) ist es der Ausruf in den Hörnern, der recht eindeutig in d-Moll steht und sich somit deutlich von der Klangumgebung (A-Dur/a-Dorisch) abhebt. Für Roberto Kolb-Neuhaus handelt es sich bei diesem Klangtypus um einen typisch ›revuel-tianischen‹ Topos,⁴⁰ nämlich um einen »vulgären Straßengestus [...], eine Art ›mentada de madre‹⁴¹ (Schimpfwort) oder auch einen »pregón«⁴² (Ausruf eines Marktschreiers). Die ironische Distanzierung wird bei diesen kurzen melodischen Einwüfen nicht nur dadurch erzeugt, dass sie scheinbar in der ›falschen‹ Tonart stehen, sondern auch dadurch, dass sie eine weitere semantische Ebene aufrufen, die mit der harmlos-idyllischen Konnotation der populären Melodien zunächst nicht zu korrespondieren scheint: das der ›vulgären‹ Straßenverkäufer. Den ironisch distanzierenden Kontrast erreicht Revueltas so also auf zwei Ebenen: auf der musikalischen und auf der semantischen. Vielleicht erzeugt Revueltas aber gerade so einen weiteren realistischen Zug, indem er das bunte, ›polytonale‹ Treiben auf dem realen, geografischen Janitzio mit seinen zahlreichen Folklorebands und den Souve-

40 Vgl. ebd., 262.

41 »[...] un vulgar gesto callejero [...] una suerte de ›mentada de madre: [...]« (Ebd., 257, Übs. d. Verf.)

42 Vgl. dazu Kolb-Neuhaus 2018.

nirs verkaufenden Händler*innen getreuer darstellt als jede »Postkartenmusik«. Darin liegen vielleicht seine – wir erinnern uns: – »pro-touristischen Bemühungen«.

The musical score for 'Janitzio' by Silvestre Revueltas, measures 16-39, is presented in a standard orchestral format. It consists of four staves: Bck. kl. Tr. gr. Tr., Hbl., Blechbl. (with Trp.), and Str. The music is in 3/8 time and D major. The score is characterized by rhythmic complexity and dynamic contrasts, with markings like *mf*, *sf*, *ff*, *p*, and *pizz.* The score includes a trill in the woodwinds and a pizzicato section in the strings.

Beispiel 4: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 16–39

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 16–39. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics 2012, BC 9262, Tr. 4, 0:09–0:33

(3) Das dritte Mittel, um durch das Spiel mit Tonalität(en) eine ironische Distanzierung zu schaffen, ist das unvermittelte Wechselspiel zwischen tonal gefestigten und tonal instabilen bis atonalen Passagen. So folgt etwa auf die oben beschriebene Wiederkehr des Hauptthemas in D-Dur (T. 65ff.; vgl. Bsp. 3) ein atonaler Abschnitt, in dem übermäßige Dreiklänge in den Bläsern und Ostinati in den Streichern einen erneuten Themenauswurf der Hörner dissonant überlagern (T. 79–82; Bsp. 5/Audiobsp. 5). Der Abschnitt wird dann von einer bereits zuvor gehörten Kadenz (T. 88f. = 17f., 27f., 50f.)⁴³ beendet, und in einem Gestus, als sei nie etwas geschehen, setzt *espressivo* die *pirekua* in reinem A-Dur ein (dabei kommt es allerdings zu einer Taktverschränkung zwischen Kadenz und *pirekua*).

43 Siehe zu dieser fallenden Kadenzfigur mit Zielton a den Abschnitt »Metrum« unten.

Beispiel 5: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 75–90

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_05.mp3

Audiobeispiel 5: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 75–90. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics 2012, BC 9262, Tr. 4, 1:00–1:18

Der gleiche ironisierende Effekt kann auch auf größere Formabschnitte übertragen werden, so etwa wenn das in G-Dur gehaltene pastorale *lento espressivo* Trio urplötzlich von einem Trommelwirbel und dissonanten Fanfaren der Blechbläser unterbrochen wird, durch die die Besonnenheit des Trios retrospektiv in Zweifel gezogen wird (Bsp. 6/Audiobsp. 6). Kolb-Neuhaus spricht hier auch von einer »Satire des Pastoralen«. ⁴⁴

Beispiel 6: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 207–216

⁴⁴ Kolb-Neuhaus 2012, 259f.

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 207–216. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics 2012, BC 9262, Tr. 4, 4:32–5:03

Die ironische Wirkung, hier durch eine deutliche klangsprachliche Distanzierung ausgelöst (pastorale Idylle vs. Blaskapellengetöse), wird anschließend noch einmal verstärkt, da erneut das Hauptthementutti angestimmt wird (T. 239ff.). Dessen stampfender Walzerrhythmus sticht, gerade vor dem Hintergrund der sanften zweistimmigen Polyphonie des Trios, aufgrund seiner Banalität heraus, wird aber in einem *fortissimo* vorgetragen, als handle es sich um einen majestätischen Marsch (Audiobsp. 7).

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_07.mp3

Audiobeispiel 7: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 204–245. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics 2012, BC 9262, Tr. 4, 4:21–5:26

Metrum

Neben der Tonalität setzt Revueltas in *Janitzio* auf der Ebene des Metrums ironisierende Kompositionsstrategien ein. Eine dieser Strategien ist die Verschiebung des eigentlich klaren ›um-ta-ta‹-Walzer- bzw. *corrido*-Rhythmus, der seit seinem ersten Erscheinen in den letzten Takten des Hauptthemas (T. 7–9; vgl. Bsp. 1) als stets latent mitgehörter Rhythmus immer wieder zurückkehrt. Zu einer derartigen metrischen Verschiebung kommt es in den Takten 19ff. (vgl. Bsp. 4). Die große Trommel schlägt nun nicht mehr auf der ersten, also der schweren Zählzeit, sondern auf der zweiten Zählzeit, während Becken und kleine Trommel unverändert auf den leichten Zählzeiten 2 und 3 spielen. Es entsteht dadurch der Eindruck, der/die Perkussionist*in an der großen Trommel (etwa eine*r der Straßenmusiker*innen auf *Janitzio*?) habe sich verzählt; und tatsächlich wird das ›falsche‹ Spiel kurze Zeit später korrigiert (T. 29ff.; vgl. Bsp. 4).

Auslöser für die Verschiebung in den Takten 19ff. ist die oben erwähnte, hier erstmals erklingende kadenzielle Figur (T. 17f.): eine fallende Tonleiter mit Zielton *a* (hier nicht nur fallend, sondern auch steigend und mehrstimmig angereichert; vgl. aber T. 27f., 50f., 88f.). Aufgrund ihrer stereotypen und aus der populären mexikanischen Musik bekannten Gestalt löst diese kadenzielle Figur eine Hörerwartung aus, wonach der Zielton *a* auf der ersten, schweren Zählzeit erreicht wird. An späteren Stellen (T. 27f., 50f., 88f.) geschieht das auch genau so. Doch hier wird der (darüber hinaus durch *sforzato* akzentuierte) Zielton bereits auf der dritten Zählzeit erreicht. So wirkt dann auch die auftaktig notierte Trompetenphrase für einen kurzen Moment nicht auftaktig, sondern volltaktig. Der Satz gerät dann noch einmal ins Wanken, da die betonte Zählzeit in den Takten 19ff. von der dritten zur zweiten Zählzeit vorrückt (vgl. Bsp. 4).

Kadenzen

Kadenzen entfalten in *Janitzio* aber noch auf andere Weise eine ironische Wirkung. Da sie im Unterschied etwa zu harmonisch polytonalen Überlagerungen, melodisch polytonalen *pregones* oder zu einem Walzer- bzw. *corrido*-Rhythmus weniger kulturspezifisch gebunden sind, erzeugen sie stärkere Erwartungshaltungen, mit denen Revueltas spielen

kann. Dabei sticht neben der beschriebenen Kadenzfigur, der fallenden Tonleiter mit Zielton *a*, eine weitere Kadenzfigur heraus, der aufgrund ihrer Platzierung an wichtigen Formstationen (vor dem Hauptthementutti in D-Dur, am Ende des A-Teils, in der Coda) eine formtragende Funktion zukommt. Es handelt sich dabei um eine subdominantisches Prädominante in A-Dur, an die sich unterschiedliche V-I-Kadenzen anschließen lassen. Folgende Kombinationen setzt Revueltas ein (Bsp. 7–9).

Beispiel 7: Subdominantisches Prädominante und V-I-Kadenz, Kombination 1

Beispiel 8: Subdominantisches Prädominante und V-I-Kadenz, Kombination 2

Beispiel 9: Subdominantisches Prädominante und V-I-Kadenz, Kombination 3

Diese Modularität der subdominantisches Prädominante dient Revueltas nun dazu, ironische Wirkungen zu entfalten. So taucht Kombination 2 in den Takten 58 bis 64 auf, nachdem zuvor Kombination 1 gebracht worden war (T. 47–51), allerdings in verkehrter Reihenfolge: Zuerst erklingt die V-I-Kadenz und erst anschließend die subdominantisches Prädominante (vgl. Bsp. 3), die dann aber vom Hauptthementutti in D-Dur, wie oben beschrieben, überrannt wird. Eine komische Wirkung entfaltet diese Stelle auch dadurch, dass jedes Modul zurückzuweisen scheint, anstatt zueinander zu finden. So lässt sich die V-I-Kadenz in den Takten 58 bis 61 als Phrasenabschluss der wenige Takte zuvor gehörten Kombination 1 ›fern­hö­ren‹ (T. 47–51), während die unmittelbar folgende subdominantisches Prädominante in den Takten 61 bis 64 der Beginn einer durch die V-I-Kadenz verursachten Kadenzwiederholung zu sein scheint, die dann aber gar nicht zustande kommt.

Ein drastischeres Spiel mit Erwartungen stellt sich bei Kombination 3 ein, die ähnlich wie Kombination 2 nicht in ihrer hier notierten Idealform auftaucht. Vielmehr unterbricht Revueltas die Kadenzfigur kurzerhand nach der subdominantisches Prädominante und setzt an dieser Stelle den dramatischen Höhepunkt des A-Teils: elf gewaltige Tuttischläge, die das gesamte musikalische Geschehen in einer Generalpause zum Erliegen bringen

(Bsp. 10/Audiobsp. 8). Als sei dieser klangliche Exzess⁴⁵ nie geschehen, wird in einer neuerlichen kaschierenden Art, wie sie aus vorherigen Stellen bekannt ist, die subdominante Prädominante mittels einer V-I-Kadenz zu Ende gebracht.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 132-140) features a string section (Str.) playing a rhythmic pattern with accents and a fortissimo (ff) dynamic. A trumpet (Trp.) part enters with a melodic line. The second system (measures 140-155) shows the string section continuing with a complex rhythmic pattern, including a fortissimo (ff) section and a section with a piano (p) dynamic. A trombone (Tba.) part enters with a melodic line. The score concludes with a V-I cadence.

Beispiel 10: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 132–155

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/1019/Reichert_Audio_08.mp3

Audiobeispiel 8: Silvestre Revueltas, *Janitzio*, T. 132–155. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Leitung: Theodore Kuchar, *Latin-American Classics*, Brilliant Classics 2012, BC 9262, Tr. 4, 1:54–2:18

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Revueltas zur Erzeugung einer ironisierenden Wirkung auf starke Kontraste setzt. Dazu dienen ihm flexibel einsetzbare ›Klangmodule‹, die er gegen-, über- und miteinander anordnen kann. Diese modulare Kompositionsstrategie lässt sich sowohl auf Ebene der Tonalität (bei der harmonische und/oder melodische Module über- und gegeneinander gesetzt werden, um eine verfremdende Polytonalität zu erzeugen), der Metrik (bei der innerhalb eines Metrums Verschiebungen vorgenommen werden oder ein gesamtes metrisches Modul gegen ein anderes gesetzt wird) und der Kadenz (bei der einzelne Module vertauscht oder auseinandergetrennt werden) beobachten. Das Ironische hängt dabei stets mit dem Höreindruck zusammen, hier werde etwas (ein falscher Ton, ein falscher Rhythmus, ein plötzlicher Ausbruch) verschleiert und kaschiert, so als sei der gerade eben in aller Deutlichkeit gehörte ›Fehltritt‹, der das Geschehen unterbrechende Kontrast, nie geschehen.

Ironie gegen was?

Es stellt sich nun allerdings die Frage, wovon sich Revueltas durch seine ironisierende Kompositionsstrategie eigentlich distanziert. Die eingangs zitierte Programmnotiz scheint zu suggerieren, Revueltas gehe zu einer romantisierenden »Postkartenmusik« auf Distanz, also von einer mit Lokalkolorit angereicherten Programmmusik, die in den 1920er bis -40er Jahren unter dem Stichwort des *nacionalismo* diskutiert wurde und für die Manuel M. Ponce *Chapultepec* oder *Ferial*, aber auch Carlos Chávez' *El fuego nuevo*

45 Kolb-Neuhaus (ebd., 255) erinnern die Orchesterschläge sogar an Gewehrschüsse.

(1921), *Los cuatro soles* (1925), *Sinfonía india* (1935), *Xochipilli* (1940)⁴⁶ entstehen können. In diese Richtung deutet Roberto Kolb-Neuhaus in seiner 2012 publizierten Dissertation die Ironie in *Janitzio*:

Die Rhetorik in *Janitzio* erschwert eine Deutung des Stücks als Paradebeispiel des *nacionalismo*, eine Deutung, die bis heute dominiert; stattdessen liegt eine andere Interpretation näher, nämlich die einer satirischen Parodie dieses Nationaldiskurses. Es scheint, als sei *Janitzio* vom Titel bis zu seiner ironischen Konstruktion ein sehr mexikanischer Scherz.⁴⁷

Dieser Interpretation, derzufolge Revueltas als subversiv anti-nationalistischer Komponist erscheint, steht allerdings die Rezeption des äußerst erfolgreichen Orchesterwerks entgegen, das bereits 1933 zum beliebtesten Stück der Spielzeit des Orquesta Sinfónica de México gewählt und dabei durchaus als Vorzeigestück des *nacionalismo* verstanden wurde, wie Kolb-Neuhaus ausführt.⁴⁸ So setzte auch der neue nachrevolutionäre Staat gerade auf diese Deutung, indem er *Janitzio* zu propagandistischen Zwecken einsetzte, etwa in staatlichen Rundfunkprogrammen.⁴⁹ Man könnte also vermuten, die Rezeption habe sich gegen die künstlerische Intention gewendet, und es ist verlockend, diese künstlerische Intention als ›wahre‹ Absicht den vermeintlich ›falschen‹ Interpretationen entgegenzuhalten, Revueltas also als über den nationalistischen Diskurs erhabenen Komponisten zu sehen, als einen Komponisten, der durch seinen ganz eigenen künstlerischen Ausdruck subtilen und subversiven Widerstand gegen politische, nationalistische und identitätskonstruierende Vereinnahmung leistete. Doch gibt es auch Hinweise dafür, dass Revueltas der nationalistischen Deutung seiner Werke nicht ganz abgeneigt war.

Dafür spricht zum einen, dass Revueltas keine abstrakte und imaginierte, archaische, vermeintlich vormoderne Musik wie etwa Carlos Chávez komponierte, sondern auf das populäre Klangidiom seiner historisch-geografischen Umgebung setzte, das in Mexiko als legitimer und treffender Ausdruck des *modernen* Mexiko betrachtet wurde und wird, auf das sich darüber hinaus die Idee des von Vasconcelos propagierten *mestizaje* projizieren ließ – zumal wenn man, wie im Falle der *pirekua*, auf eine Musik rekurrierte, die von einer indigenen Bevölkerung praktiziert wird, die sich dabei aber europäische Elemente angeeignet hat. Dafür spricht zum anderen aber insbesondere der Zeitpunkt, zu dem Revueltas mit dem Komponieren von populär inspirierten Stücken beginnt. Denn während seine ersten kompositorischen Versuche bis 1928 noch keine populärmusikalischen Klangidiome aufweisen, ändert sich das schlagartig mit seiner auf Einladung von Chávez erfolgten Rückkehr nach Mexiko aus den USA 1929,⁵⁰ worauf Kolb-Neuhaus ebenfalls aufmerksam macht.⁵¹ Zu vermuten ist, dass Revueltas in dieser Zeit seine Kompositionsstrategien an die dominierenden Narrative im Musikdiskurs in Mexiko anpasst, wodurch

46 Laut Leonora Saavedra (2015a, 136) sind dies – entgegen der verbreiteten Meinung, Chávez habe hauptsächlich mexikanistisch-indigenistische Musik produziert – die einzigen Werke von Chávez, in denen er indigenistisch komponiert.

47 »La retórica de *Janitzio* dificulta una lectura como bandera del nacionalismo, la que predomina hasta hoy, e invita a una opuesta, la de una parodia satírica de dicho discurso de nación. Al parecer, *Janitzio* es, desde el título y por su construcción irónica, un mexicanísimo albur.« (Kolb-Neuhaus 2012, 267, Übs. d. Verf.)

48 Vgl. dazu auch Velasco-Pufleau 2011, 52–59.

49 Vgl. dazu Kolb-Neuhaus 2012, 249.

50 Zu dem wechselhaften Verhältnis zwischen Revueltas und Chávez vgl. Kolb-Neuhaus 2015.

51 Vgl. Kolb-Neuhaus 2012, 53.

es zu einer interessanten Parallelität von musikimmanenten Kompositions- und außermusikalischen, diskursiven Kanonisierungsstrategien kommt.⁵² Sicherlich kann dies auch verstanden werden als Antwort auf und Anpassung an den großen »sozialen Druck eines Mediums, das vom musikalischen Postulat einer nationalen Identität besessen ist«,⁵³ wie Kolb-Neuhaus schreibt. Doch ist dabei festzuhalten, dass Revueltas bei aller deutlichen (oder auch weniger deutlichen, subversiven) Kritik nicht mit dem nationalistischen Diskurs seiner Zeit bricht, sondern (in einer klassisch dialektischen Manier) die Kritik durch Anschluss an den kritisierten Diskurs übt (mit Hegel kann man hier von einer ›bestimmten Negation‹ sprechen).

Es wäre lohnenswert – und ist, soweit ich sehen kann, bisher nicht geschehen – zu überlegen, ob sich in Revueltas' ironischer Distanzierung zum *Nacionalismo*-Diskurs aller bekundeten – oder verschwiegenen – Kritik zum Trotz, und eben als Art eines dialektischen Umschlags, nicht in viel höherem Maße die Konstruktion ›des‹ Mexikanischen als kulturelle Identität ausdrückt, oder zumindest das, was man bis heute darunter imaginiert. Möglicherweise handelt es sich nämlich bei Revueltas' Ironie gar nicht um eine Art der gewöhnlichen ›aggressiven Ironie‹, die sich durch eine ›Bloßstellung‹ des *nacionalismo* von diesem distanzieren und ihn kritisieren möchte, sondern stattdessen um das, was Werner Wolf »Schutzironie« nennt, eine Art der Ironie, in der trotz einer suggerierten Distanz zum »Ironieobjekt« (in diesem Fall die nationalistische Musik und pars pro toto der nationalistische Diskurs) letztlich doch eine Art von »Nähe« zu und »Ermöglichung« von eben diesem Ironieobjekt garantiert wird.⁵⁴ Es ist bezeichnend, dass Kolb-Neuhaus in Bezug auf *Janitzio* ausgerechnet von einem »sehr mexikanische[n] Scherz«, im Original: einem »mexicanísimo albur«, spricht. Weder der Superlativ *mexicanísimo* lässt sich befriedigend übersetzen noch der Begriff *albur*. Denn der *albur* ist nicht nur ein Scherz, sondern ein in Mexiko und anderen lateinamerikanischen Ländern praktiziertes doppeldeutiges, oft sexuell konnotiertes Wortspiel, bei dem der Scherz auf Kosten des Gesprächspartners abläuft. Für Octavio Paz in seinem Essay *Das Labyrinth der Einsamkeit* aber ist der *albur* eine jener Alltagspraktiken, in denen sich, aufgrund der fehlenden bewussten Reflexion über die Praxis und der vermeintlichen ›Natürlichkeit‹, mit der sie geschieht, viel stärker als in bewusst gewordenen und verbal kommunizierten patriotisch-nationalistischen Bekundungen die kulturelle Identität der *mexicanidad* ausdrückt:

Das Alburenspiel, ein Wortgefecht, das aus obszönen, doppelsinnigen Anspielungen besteht und das in Mexiko-City so beliebt ist, macht diese widersprüchliche Auffassung [der teilweisen Akzeptanz des ›aktiven Partners‹ in homosexuellen Beziehungen trotz eklatanter Macho-Kultur] offenkundig. Jeder Teilnehmer versucht seinen Gegner durch Wortfallen und geistreiche Verbindungen zu schlagen. Wer eine Antwort schuldig bleibt, ist der Besiegte, er muß die Worte seines Gegners schlucken, die voll streitsüchtiger, sexueller Andeutungen sind. Der Verlierer wird von seinem Gegner sozusagen ›übermannt‹, ›vergewaltigt‹. [...] Männliche Homosexualität wird demnach geduldet, soweit es sich um die Vergewaltigung des passiven Partners handelt. [...] Von entscheidender Wichtigkeit ist, sich nicht zu ›öffnen‹ beziehungsweise den Partner gewaltsam zu ›öffnen‹.

52 In ähnlicher Weise deutet Leonora Saavedra Chávez' nationalistisches Komponieren, nämlich als »Konstruktion einer strategischen Alterität« (2002, 125).

53 »[...] la presión social de un medio obsesionado con la postulación musical de una identidad nacional.« Kolb-Neuhaus 2012, 53.

54 Wolf 2007, insbesondere die Modelle ebd., 30f., 35f.

Mir scheint, daß alle diese Haltungen, so verschiedenartige Wurzeln sie auch haben mögen, den ›geschlossenen‹ Charakter unserer Reaktionen vor der Welt und unseresgleichen bestätigen.⁵⁵

Und den »›geschlossenen‹ Charakter« versteht Paz als das »Labyrinth der Einsamkeit« der Mexikaner*innen, als charakteristisches ›mexikanisches‹ Verhaltensmuster, das ihr gesamtes Handeln vom individuellen Alltag bis hin zur überindividuellen Staatspolitik bestimmt.⁵⁶ Es geht mir hier nicht um Paz' Deutung des *albur* als gewaltvolle homosexuelle Handlung, sondern darum, dass der *albur* als etwas verstanden wird, dass ›unsere‹, d. h. ›die‹ mexikanische Einstellung zur Welt widerspiegelt; als etwas, in dem sich das Kollektiv-Wir im Sinne einer imaginierten Konstruktion mexikanischer Identität ausdrückt. So lässt sich Kolb-Neuhaus' Beschreibung von *Janitzio* als *albur* umdeuten, indem die Interpretation von Revueltas als nationalistischem Komponisten in eine neue Richtung gelenkt wird, und zwar im Verbund mit Paz' Gedanken über eine ›moderne‹ *mexicanidad* (Paz' Essay erschien 1950 und behandelt im Wesentlichen die Frage der *mexicanidad* im nachrevolutionären, d. h. modernen Mexiko). Revueltas entspricht mit seiner ironischen Distanzierung vielleicht nicht den traditionellen Vorstellungen einer *música nacionalista* im Stile Ponces oder Chávez', doch drückt sich in seinen Kompositionsstrategien womöglich eine zeitgemäßere und modernere Form der nationalistischen Musik aus als die seiner zeitgenössischen Komponistenkollegen; eine Musik, die die Konstruktion der mexikanischen Identität, die moderne, nachrevolutionäre *mexicanidad*, neu deutet, nämlich als eine ironisch-resignierende, ins »Labyrinth der Einsamkeit« sich verschließende Haltung ›der‹ Mexikaner*innen angesichts der enttäuschten Erwartungen an die Revolution.⁵⁷ Und seit jeher – glaubt man denn den Überlegungen von Octavio Paz – flüchtet sich die *mexicanidad* in die – man könnte sagen: ›revueltianische‹ – »Ironie und Resignation«:

Ob alt oder jung, Kreole, Mestize, General, Arbeiter oder Akademiker: der Mexikaner scheint mir ein Wesen zu sein, das sich verschließt und verwahrt. Maske seine Miene, Maske sein Lächeln. In seiner herben Einsamkeit gereicht ihm – ruppig und höflich zugleich – alles zur Abwehr: Schweigen und Reden, Höflichkeit und Verachtung, Ironie und Resignation.⁵⁸

Der musikalische *albur* bei Revueltas, seine ihn auszeichnende (resignierende) Ironie, wird so zu einer neuen Konstruktion von *mexicanidad*, eine, die durch die Revolution hindurchgegangen ist.

55 Paz 2017, 46f.

56 Vgl. etwa das Zitat unten.

57 Der nachrevolutionäre Staat verwandelte sich immer mehr in einen autoritären Staat (vgl. Velasco-Pufleau 2011, 32–36), was sich u. a. darin äußerte, dass die ab 1929 herrschende Partei (erst PNR, dann PRM, heute PRI) über 70 Jahre hinweg den Präsidenten stellte.

58 Paz 2017, 37.

Literatur

- Bertram, Georg W. (2014), *Kunst als menschliche Praxis: Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- Bonds, Mark Evan (1991), »Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony«, *Journal of the American Musicological Society* 44/1, 57–91.
- Botstein, Leon (2015), »The Modernist Invention of Mexico: Carlos Chávez, the Mexican Revolution, and the Cultural Politics of Music«, in: *Carlos Chavez and His World*, hg. von Leonora Saavedra, Princeton: Princeton University Press, 306–337.
- Chávez, Carlos (1961), *Musical Thought*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Estrada, Julio (2012), *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Knight, Alan (2016), *The Mexican Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Kolb-Neuhaus, Roberto (2012), *Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Diss., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kolb-Neuhaus, Roberto (2015), »Carlos Chávez and Silvestre Revueltas: Retracing an Ignored Dialogue«, in: *Carlos Chavez and His World*, hg. von Leonora Saavedra, Princeton: Princeton University Press, 76–98.
- Kolb-Neuhaus, Roberto (2018), »The Rending Call of the Poor and Forsaken Street Crier: The Political and Expressive Dimension of a Topic in Silvestre Revueltas's Early Works«, in: *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, hg. von Reinhard Strohm, London: Routledge, 395–423.
- Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mayer-Serra, Otto (1941), »Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico«, *The Musical Quarterly* 27/2, 123–145.
- Meyer, Jean (1991), »Revolution and Reconstruction in the 1920s«, in: *Mexico since Independence*, hg. von Leslie Bethell, Cambridge: Cambridge University Press, 201–240.
- Miranda-Pérez, Ricardo (2004), »Mayer-Serra, Otto«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www-1mgg-2online-1com-1000046sy060a.han.kug.ac.at/mgg/stable/51952> (15.12.2019)
- Moreno Rivas, Yolanda (1996), *La composición en México en el siglo XX*, México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Paz, Octavio (2017), *Das Labyrinth der Einsamkeit: Essay [1950]*, übers. von Carl Heupel, Berlin: Suhrkamp.
- Revueltas, Silvestre (1989), *Silvestre Revueltas por él mismo: Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, hg. von Rosaura Revueltas, México D.F.: Ediciones Era.
- Rössner, Michael (Hg.) (2007), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler.

- Saavedra, Leonora (2002), »Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica«, in: *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, hg. von Yael Bitrán und Ricardo Miranda, México D.F.: Conaculta, 125–136.
- Saavedra, Leonora (2015a), »Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance«, in: *Carlos Chavez and His World*, hg. von Leonora Saavedra, Princeton: Princeton University Press, 134–164.
- Saavedra, Leonora (2015b), »Preface«, in: *Carlos Chavez and His World*, hg. von Leonora Saavedra, Princeton: Princeton University Press, ix–xv.
- Tello, Aurelio (2010), »La creación musical en México durante el siglo XX«, in: *La música en México: Panorama del siglo XX*, hg. von Aurelio Tello, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 486–555.
- Vasconcelos, José (1997), *The Cosmic Race: A Bilingual Edition* [spanisch: 1925, spanisch / englisch: 1979], übers. von Didier T. Jaén, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Velasco-Pufleau, Luis (2011), *Musique, antifascisme et autoritarisme: L'œuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole*, Diss., Université Paris-Sorbonne.
- Webster, James (2011), »Irony in Music and Haydn's Irony«, in: *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Argus, 335–346.
- Wolf, Werner (2007), »Schutzironie« als Akzeptanzstrategie für problematische Diskurse: Zu einer vernachlässigten Nähe erzeugenden Funktion von Ironie«, in: *Irony Revisited: Spurensuche in der englischsprachigen Literatur. Festschrift für Wolfgang G. Müller*, hg. von Thomas Honegger, Eva-Maria Orth und Sandra Schwabe, Würzburg: Königshausen & Neumann, 27–50.
- Womack, John, Jr. (1991), »The Mexican Revolution, 1910–1920«, in: *Mexico since Independence*, hg. von Leslie Bethell, Cambridge: Cambridge University Press, 125–200.

Reichert, Jonas (2019): Mexicanidad und Ironie durch die Revolution hindurch. Kompositionsstrategien in und diskursive Konstellationen um Revueltas' Janitzio [Mexicanidad and Irony Pass through the Revolution. Strategies of Composing in and Discursive Constellations around Revueltas' "Janitzio"]. ZGMTH 16/2, 9–28.
<https://doi.org/10.31751/1019>

© 2019 Jonas Reichert (reichert.j@uni-bonn.de)
 Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [University of Bonn]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
 Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
 This is an open access article licensed under a
 Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/05/2019
 angenommen / accepted: 26/06/2019
 veröffentlicht / first published: 23/12/2019
 zuletzt geändert / last updated: 23/12/2019

Semidissonanzen

Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre

Hans Aerts

Der Beitrag bietet Anregungen für eine Didaktik zur Einführung in die Organisation tonaler Mehrstimmigkeit, bei der das Umkehrungsprinzip nicht von Anbeginn als Postulat gesetzt, sondern im Lauf eines Kontrapunktlehrgangs begrifflich gemacht wird als eine Antwort auf theoretische und praktische Probleme, auf die Musiker spätestens im 18. Jahrhundert gestoßen sind. Hervorgehoben wird hier die Auseinandersetzung mit einer besonderen Art der Dissonanzbehandlung, die dazu führte, dass bestimmte dissonante Klänge als unmittelbare harmonische Entitäten herausgehoben wurden, u. a. als ›Dominantseptakkord‹. Andererseits wird hingewiesen auf Unterschiede in der Bedeutung von Tönen innerhalb von Klängen, die durch das Umkehrungsprinzip aus dem Blickfeld zu geraten drohen. Der Ansatz verfolgt somit das Ziel, Schüler*innen und Studierende erkennen zu lassen, dass das Umkehrungsdenken ältere Vorstellungen überlagert, aber nicht ausgelöscht hat, und dass sie beide Sichtweisen je nach satztechnischer und analytischer Fragestellung gleichermaßen einnehmen können.

This article offers suggestions for a teaching method that introduces students to the organization of tonal music without positing the inversion principle right from the start. Instead, this principle is introduced as an answer to theoretical and practical problems that preoccupied musicians by the early eighteenth century at the latest. One of these problems included the explanation of a particular kind of dissonance treatment. One solution was to single out certain dissonant sounds as immediate harmonic entities, for example the “dominant seventh chord.” Attention is drawn to differences in the meaning of tones within chords that tend to be obscured by the inversion principle. The pedagogical goals of this method are: (1) to allow students to realize that harmonic thinking based on the inversion principle has superimposed on, but not wiped out, older concepts; and (2) to enable students to adopt both perspectives, depending on the compositional and analytical questions on hand.

Schlagworte/Keywords: Akkordbegriff; concepts of chord; didactics of harmony; Didaktik der Harmonielehre; Dissonanzbehandlung; treatment of dissonance

Musiktheoretischer Unterricht, der die Organisation von Mehrstimmigkeit in europäischer Musik, welche zwischen 1600 und 1900 entstanden ist, willentlich zusammenfasst und als eine statische *common practice* vermittelt, dürfte hierzulande zumindest auf Hochschulebene der Vergangenheit angehören. Der *historic turn* in der deutschsprachigen Musiktheorie wurde ja bereits seit den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts eingeleitet. Das Zeitkontingent, das für entsprechende Lehrangebote zur Verfügung steht, ist allerdings knapp. In wenigen Semestern sollen außer musikalischem Geschichtsbewusstsein auch stilübergreifende praktische Fertigkeiten in Satztechnik, Improvisation, Komposition und (Hör-)Analyse vermittelt werden. Der Tendenz zur Differenzierung im Hinblick auf Stilistik und im Hinblick auf theoretische Konzepte, die für das musikalische Denken von Komponisten als relevant angenommen werden, sind im Unterrichtsalltag also Grenzen gesetzt. Eine Auswahl an Perspektiven muss getroffen werden.

Vor diesem Hintergrund mag es sinnvoll erscheinen, zwecks Hinführung zu einer Art von Musik, wie sie Beispiel 1 repräsentiert, auf eine pragmatische Mischung einiger vertrauter Konzepte aus Harmonielehren des 18. bis 20. Jahrhunderts zurückzugreifen, die

Studierende oft bereits aus der Schule mitbringen. Aus einem solchen Blickwinkel erscheint das Beispiel vielleicht nicht einmal erwähnenswert: in den ersten vier Takten nichts als Tonika und Dominante, dabei der Dominantseptakkord einmal in erster Umkehrung, einmal in dritter Umkehrung, einmal in Grundstellung; zu Beginn von Takt 3 die Dominante als verkürzter Nonenakkord; in Takt 5 eine Ausweichung in die Paralleltonart, bestätigt durch zwei kadenzelle Wendungen mit jeweils einem Vorhaltsquartsextakkord:

Beispiel 1: Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*¹

Musiktheoretischer Unterricht, der bei der Einübung solcher Beschreibungsweisen haltmacht, greift allerdings zu kurz. Denn um dem besagten *historic turn* gerecht zu werden, müssen auch die Prämissen, auf denen eine solche Beschreibung aufbaut, sowie die Fragen und Probleme, die die Theoriebildung vorangetrieben haben, ans Licht geholt werden. Wie zwingend ist die Vorstellung, dass Zweiklänge, wie in diesem Beispiel, aus Dreiklängen und Septakkorden abgeleitet werden? Wieso sollen Akkorde einer Schichtung von Terzen entstammen, weshalb soll also ein Quintsextakkord als Umkehrung eines Septakkords gelten statt umgekehrt? Woher rührt die Sonderstellung des ›Dominantseptakkords‹, etwa im Gegensatz zu sogenannten ›Nebenseptakkorden‹? Wozu soll der verminderten Septime zu Beginn von Takt 3 ein ›Grundton‹ *E* hinzugedacht werden? Die Einsicht, dass nichts hiervon zwingend, geschweige denn naturgegeben ist, da auch im 18. Jahrhundert als Kernepoche der sogenannten dur-moll-tonalen Musik verschiedene satztechnische Praktiken und Arten, sie zu beschreiben und zu erklären, nebeneinander existierten, gehört meines Erachtens zu den Voraussetzungen dafür, dass Studierende (und zwar nicht nur solche mit Hauptfach Musiktheorie) nach Abschluss ihres Studiums in der Lage sind, das bisher Erlernete im Kontext ihrer weiteren musikalischen Tätigkeiten selbstständig zu vertiefen, den aufgezeigten Richtungen zu folgen und sich weitere Wege, auch zu ganz anderen Arten von Musik, zu erschließen. Zudem fragt sich, inwiefern diese Vorstellungen zur Entwicklung satztechnischer Fertigkeiten beitragen. Was macht eine bestimmte Akkordumkehrung und eine bestimmte Akkordlage in einer gegebenen Situation besser als eine andere? Wieso klingt im nächsten Beispiel (Bsp. 2) manches falsch, wenn doch die Akkordfolge die ›gleiche‹ ist wie in Beispiel 1?

Beispiel 2: Modifikation von Beispiel 1 (d. Verf.)

Im Folgenden möchte ich auf Möglichkeiten hinweisen, die oben genannten scheinbaren Selbstverständlichkeiten im Unterricht aufzubrechen, und zwar nicht als Selbstzweck, sondern um der Heterogenität dur-moll-tonaler Musik und der sie umgebenden Diskurse

¹ Heinichen 1728, 602f.

bei ihrer Vermittlung gerecht zu werden und um Aspekte, die diese scheinbaren Selbstverständlichkeiten zu verdecken drohen, hervorzuheben und für die Satzlehre nutzbar zu machen. Die Quellen, auf die ich dabei verweise, sind in neuerer Literatur längst beschrieben und erforscht. Es geht mir hier also ausdrücklich nicht darum, die entsprechenden Einsichten als ›eigene‹ zu beanspruchen, sondern um die Herausforderung, den Transfer solcher Forschungserkenntnisse in die Lehre zu befördern.²

BLOß EIN GEDANKENSPIEL? HEINICHENS *ANTICIPATIO TRANSITUS*

Mit dem eingangs zitierten Beispiel illustriert Johann David Heinichen in seinem Lehrbuch *Der General-Bass in der Composition* (1728) eine aus seiner Sicht bemerkenswerte Art der Dissonanzbehandlung. Was ihn beschäftigt, sind die verminderte Quinte zu Beginn von Takt 1, die übermäßige Quarte in Takt 2, die verminderte Septime in Takt 3, die kleine Septime in Takt 4 und die Quartan in den Takten 5 und 6: allesamt Intervalle, die nach traditioneller Kontrapunktlehre als dissonant gelten, hier aber auf eine Art und Weise verwendet werden, die sich von beiden Formen der Dissonanzbehandlung, die seit Johannes Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* (1477) als regulär angesehen wurden, unterscheidet. Im Gegensatz zu dissonanten Intervallen, die durch ›transitorische‹ Dissonanzen wie Durchgangs-, Wechsel- und Nebennoten erzeugt werden, erklingen die meisten dieser Intervalle hier auf betonter Taktposition. Und anders als im Falle von Synkopendissonanzen, die dort ihren Ort haben, ist weder das obere noch das untere Ende dieser Intervalle der hintere Teil einer synkopierten Note, die daraufhin schrittweise abwärts geführt wird.³ Heinichen registriert diese Art der Dissonanzbehandlung als das Ergebnis eines Stilwandels, über den die bisherige Satzlehre sich ausschweige, obwohl er außer im Kirchenstil allenthalben stattgefunden habe:

Indeß ist nicht zu läugnen, daß der *Stylus gravis* nach seiner wahren *Accuratesse* dergleichen Freyheiten hasset, und allezeit seine Dissonantien [gemeint ist: solche auf betonter Taktposition] *praepariret* haben will. Also möchte man wenigstens aus *Curiosität* nach der Ursache fragen, warum alle andere *styli* von diesen *fundament* abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige *raison* vorhanden seyn, ohne welche die *praxis* schwerlich davon abgegangen, und ohne Grund gleichsam etwas unnatürliches in der *Music* eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen *Autoribus* nachgesuchet, finde aber von dieser Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebst der stummen *raison: sic volo, sic jubeo*, daß diese *Dissonantien* nicht allezeit *praepariret* werden müssen.⁴

Letztere Bemerkung findet Bestätigung in zahlreichen Traktaten des frühen 18. Jahrhunderts, in denen schlicht festgehalten wird, dass Dissonanzen auf betonter Taktposition

2 Wichtig sind mir in diesem Kontext insbesondere die Dissertationen von Nathalie Meidhof (2016) und Ludwig Holtmeier (2017).

3 Die Begriffe ›oberes Ende‹ / ›unteres Ende‹ eines (dissonanten) Intervalls werden hier in Anlehnung an Friedrich Wilhelm Marpurgs Unterscheidung »oberer Terminus« / »unterer Terminus« eines Simultanintervalls verwendet (das gegebenenfalls Teil eines mehrstimmigen Klangs sein kann); siehe z. B. Marpurg 1760, 145. So wäre in einem Akkord $g-h-d^1-f^1$ der Ton h das ›untere Ende‹ der verminderten Quinte $h-f^1$.

4 Heinichen 1728, 602 (Hervorhebungen von Fremdwörtern original; so auch im Folgenden bei weiteren Quellenzitaten). Vollständig lautet der Vers Juvenals (*Satiren* VI): »Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas.« (»Dies will ich, so befehle ich es, als Grund genüge mein Wille.«)

mitunter auch anders denn als Synkopensdissonanzen verwendet werden. So erwähnt Francesco Gasparini, dass die verminderte Quinte und Septime als Synkopensdissonanz (*legata*) oder auch ungebunden (*sciolta* bzw. *assoluta*⁵) verwendet werden können. Jacques Boyvin setzt solche Fälle pauschal durch den »rechten Gebrauch« und den »guten Geschmack« als bekannt voraus.⁶ Und auch Jean-Philippe Rameau stellt im *Traité de l'harmonie* lediglich fest, dass die Regel, wonach Dissonanzen vorzubereiten seien, nicht allgemeingültig sei.⁷ Heinichen genügt dies nicht:

Weil mir aber solches bey Ausarbeitung dieses Capitels keine *Satisfaction* giebt, so will ich hiervon meine eigene Gedanken *tanquam lusum ingenii* [gleichsam als Gedankenspiel] eröffnen, und jedweden die Freyheit lassen, ob er sie vor wahr annehmen, oder bessere *raison* davon an Tag zu geben weiß, welches mir sonderlich lieb seyn soll. So lange nun dieses nicht geschiehet, so lange will ich glauben, daß alle dergleichen ungebundene oder *unpraeparirte* Dissonantien nichts anders seynd, als lauter *Anticipationes Transitus*.⁸

Die »ungebundenen« oder »unpraeparirten« Dissonanzen, die ihn beschäftigen, erklärt Heinichen also vor dem Hintergrund des aus dem 16. Jahrhundert überkommenen *stile antico* als Vorausnahme einer Durchgangsnote, wodurch die Konsonanz, von der diese Durchgangsnote sich entfernt, ausgelassen wird:

Gleichwie man nun den *antiquen stylum*, und das *Tractament* seiner *Dissonantien* in vielen andern Stücken *raffiniret*, also hat man auch dieses nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere *per transitum* durchpassirende Note mit Hinweglassung der ersten *fundamental*-Note so gleich anschlage, und also den *transitum per ellipsin anticipire*.⁹

Dies veranschaulicht Heinichen anhand der folgenden Beispiele (Bsp. 3). Reizvoll an dieser Erklärungsweise ist, dass sie eine ›neue‹ Form der Dissonanzbehandlung in einen überkommenen Rahmen ›kontrapunktischen‹ Denkens eingliedert. Obwohl ihm die von Gioseffo Zarlino geprägte Vorstellung einer in Gestalt des Dur- und Molldreiklangs gegebenen harmonischen Entität (*Trias harmonica*) nicht fremd war,¹⁰ bezieht sich Heinichens satztechnisches Denken in der Regel auf (Simultan-)Intervalle. Die ›Griffe‹, mit denen sich der Generalbassspieler auseinanderzusetzen hat und die ihm deshalb als jeweils unterschiedliche ›Akkorde‹ gelten, durchleuchtet Heinichen so, dass sie als hierarchisch strukturierte Intervallverbände in Erscheinung treten.¹¹ Ein Sextakkord ist demnach zuvorderst eine Sexte (oder eine Oktaverweiterung davon), kombiniert mit einer Terz über deren tiefstem Ton (oder einer Oktaverweiterung davon) als ›Füllung‹ (denn jedes andere Intervall würde zur Bildung einer Dissonanz führen, die an satztechnische Bedingungen geknüpft wäre). Ein Septakkord ist eine Septime, zu der ebenfalls eine solche Füllterz und

5 Gasparini 1722, 39 und 46.

6 »Quoyque l'usage ordinaire demande que la Dissonance soit précédée d'une Consonnance, on ne laisse pas de se dispenser quelquefois de cette Regle, & on en fait qui ne sont point précédées; cela se connoît par le bon usage, & par le bon gout.« (Boyvin 1705, 2f.)

7 »[...] donc la Regle [sic] de preparer [sic] les dissonances ne doit point être generale [...].« (Rameau 1722, 81f.) Vgl. auch: »Progression fondamentale d'une 3. en montant, où la Dissonance [...] ne peut estre preparée [sic].« (Ebd., 419)

8 Heinichen 1728, 602.

9 Ebd., 604.

10 Vgl. z. B. ebd., 119f. und 140–143.

11 Vgl. dazu ausführlich Holtmeier 2007 und Holtmeier 2017, 134–144.

eventuell auch Füllquinte gesetzt bzw. gegriffen wird. Ein Sekundakkord besteht entweder aus der Synkopensdissonanz einer unten gebundenen Sekunde mit einer Quarte und Sexte darüber (konsonante Intervalle zum oberen [konsonanten] Ende der unten gebundenen Sekunde) als deren »Hüllfs-« oder »Neben-Stimmen«, oder ergibt sich durch eine Durchgangsbewegung im Bass.¹² Quintsextakkorde können ebenfalls durch eine Durchgangsbewegung entstehen oder durch eine Synkopensdissonanz, bei der sich die Quinte »in die Slavery neben der 6te begiebet«,¹³ von dieser also zur Dissonanz gemacht wird, während erneut eine Terz als nachgeordnete Füllung hinzutreten kann. – Die Liste ließe sich fortsetzen und wird von Heinichen fortgesetzt: Auch an höchst avancierte Elemente spätbarocker Harmonik führt Heinichen heran, ohne auf die Idee zurückgreifen zu müssen, dass Akkorde aus der Schichtung von Terzen herrührten, und dass sie einen ›Grundton‹ besäßen, der sich aus dieser ›ursprünglichen‹ Terzenschichtung ermitteln lässt. Dass das Umkehrungsprinzip hier so gut wie keine Rolle spielt, geschieht nicht einmal in polemischer Absicht. Vielmehr versetzt uns eine Heinichen-Lektüre zurück in eine Welt, in der ein Glaube an die Unabdingbarkeit dieses Axioms einfach nicht vorhanden war.

Beispiel 3: Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Erklärung »ungebundener« Dissonanzen als *Anticipationes Transitus*¹⁴

Dass ein Sekundakkord *D-e-gis-h* und ein Quintsextakkord *Gis-e-h-d^l* etwas gemeinsam haben, ist in dieser Welt so selbstverständlich wie die Techniken des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts der Oktave, bedeutet aber nicht, dass eine dieser Akkordformen grundsätzlich von der anderen oder beide von einer dritten Form abstammten. ›Verwechslung‹ zielt bei Heinichen, anders als ›Umkehrung‹ in Harmonielehren, die sich Jean-Philippe Rameaus Konzept des *renversement* zu eigen gemacht haben, auf eine Beziehung, die keine Akkordform prinzipiell als Grundform voraussetzt. Ob ein Quintsext-

12 Vgl. ebd., 160–171 (Zitate: 171). Vgl. dazu auch Diergarten 2010.

13 Heinichen 1728, 107.

14 Ebd., 603–605.

akkord als Verwechslung des Sekundakkords gelten kann, oder ob ein Septakkord als Verwechslung eines Quintsextakkords verwendet wird, zeigt sich in der jeweiligen satztechnischen Situation.¹⁵

Ein heutiger Harmonielehreunterricht, der von den Prämissen des Umkehrungsprinzips ausgeht, verschweigt nicht nur, dass diese immer wieder Kritiker auf den Plan gerufen haben, sondern auch, dass es für deren Vorbehalte nachvollziehbare Gründe gibt. So warnt noch im späten 18. Jahrhundert Joseph Riepel, »dass den Versetzungen nicht zu trauen sey«.¹⁶ Denn die »Versetzung« sei doch nur dann ein »lobenswürdiges System«, wenn »dabey alle Intervalle ohne Ausnahme wohl klingen« würden; tatsächlich aber seien »die systematischen Versetzungen nicht so gleichgültig anzusehen«.¹⁷ So wehrt sich Riepel insbesondere gegen die ›Verwechslung‹ des Dominantseptakkords zum Terzquartakkord und gegen die Umkehrung der übermäßigen Sexte zur verminderten Terz.

Letzteres Intervall sei ihm zu »bitter« und rufe Ekel und Verwirrung hervor, wie ihn seine einmalige Verwendung in einer eigenen Komposition gelehrt habe.¹⁸ Den übermäßigen Sextakkord lässt Riepel also gelten, nicht aber z. B. den Septakkord mit verminderter Terz, Quinte und Septime. Die Ableitung des übermäßigen Sextakkords aus einem Septakkord mit großer Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime, die sich durch Zutun von Georg Andreas Sorge in der Harmonielehre verbreitet hat,¹⁹ musste ihm deshalb absurd erscheinen: Ein höchstens sporadisch verwendetes Klangkonstrukt wird zum Ursprung einer gängigen Vokabel erklärt.²⁰

Der Gebrauch von Terzquartakkorden wie in den Beispielen 4a und 4c sei ihm hingegen »verhaßt«, da der Bass hier »nur einer ausfüllenden Mittelstimme zu gleichen«²¹ scheine:

Beispiel 4: Joseph Riepel, *Baßschlüssel*²²

Mit dieser Begründung hebt Riepel genau solche Unterscheidungen hervor, die auch Heinichen wichtig waren und die aus der Perspektive des *renversement* aus dem Blickfeld zu geraten drohen: Gegen die Beispiele 4a und 4c spricht aus seiner Sicht, dass die Quarte im Terzquartakkord, der bei derartigen Bassfortschreitungen verwendet werden kann, für ihn ein bloßer Füllton ist, der gegenüber der Sexte und der Terz eine untergeordnete Rolle spielt und insofern in der Oberstimme auf solch prominenter Taktpositi-

15 Vgl. ebd., 622f.

16 Riepel 1786, 34.

17 Ebd., 33f. und 55f.

18 Vgl. ebd., 33f.

19 Vgl. Sorge 1745–47, 21 sowie dazu Holtmeier 2017, 205–212.

20 Für Beispiele der Verwendung der verminderten Terz in Musik seit 1650 vgl. Ellis 2010.

21 Riepel 1786, 55.

22 Ebd., 54f.

on fehl am Platz ist.²³ In »meisterlichen Sätzen« finde man diese Quarte deshalb »nicht leicht oben, sondern in der Mitte (gleichsam verdeckt)« – auch wenn Riepel bekennt, dass er sie grundsätzlich nicht leiden könne und stattdessen eine Verdopplung der Terz oder Oktave bevorzuge.²⁴ Demgegenüber ist über einem Leitton und seinem Zielton die Folge Sexte-verminderte Quinte-Terz im 18. Jahrhundert die präferierte Fortschreitung, da sie sich eindeutig in einer Dur- oder Mollskala verorten lässt (insofern also zu ›tonaler‹ Klarheit beiträgt) und außerdem ohne vollkommene Konsonanzen auskommt, die im Außenstimmensatz zur Artikulation stärkerer Gliederungsmomente genutzt und ansonsten insbesondere auf betonter Taktposition tendenziell gemieden wurden:

Nous donnons chaque exemple sous toutes les positions; mais il faut remarquer que toutes ne sont pas également bonnes. La meilleure est, pour les accords consonants, celle où les parties supérieures sont en consonance imparfaite, et pour les accords dissonants, celle où ces mêmes parties sont formées par les dissonances.²⁵

Das Prinzip, welches Alexandre Choron hier etwas verkürzt wiedergibt, hat Ludwig Holtmeier nach einer Formulierung von Emanuel Aloys Förster als das Prinzip der »besten Lage« bezeichnet.²⁶ Neben einem ökonomischen, gezielten Gebrauch von Oktaven und Quinten zwischen Bass und Oberstimme ist dabei außerdem wesentlich, dass allein schon der Außenstimmensatz die Klänge und Satzmodelle, die er umrahmt, möglichst eindeutig darstellt.

Im musikalischen Denken, das Heinichen und Riepel überliefern, besitzen die Töne in Klängen, die mittels Verwechslung aufeinander bezogen werden können, also nicht selten unterschiedliche Funktionen. In den Beispielen 4b und 4d ist der Außenstimmensatz zugleich der Gerüstsatz der Klangfortschreitungen, innerhalb dessen die Tonfolgen *d-e* bzw. *a-g* als ›ausfüllende Mittelstimme‹ fungieren. Im Terzquartakkord in Beispiel 4a ist das *g* hingegen ein deplatziertes Füllton. Eine wesentliche Voraussetzung zur Bestimmung solcher Funktionsunterschiede ist die grundlegende kontrapunktische Unterscheidung zwischen vollkommener und unvollkommener Konsonanz, also die Qualität von Zweiklängen. Aus der Sicht einer Harmonielehre, die dieses Denken ›vergessen‹ hat, ist das *g* hingegen in beiden Kontexten Akkordgrundton, so wie das *h* unabhängig von Akkordumkehrung und -lage Akkordterz, das *d* Quinte und das *f* Septime bleibt. Der Akkord erscheint als unmittelbare Einheit, aus denen Zweiklänge gegebenenfalls abgeleitet werden können. Aussagen darüber, welche Töne in der Zweistimmigkeit bzw. für die Außenstimmen eines drei- oder mehrstimmigen Satzes auszuwählen sind, vermag eine solche Lehre aus sich heraus nicht zu treffen.

Einer Unterrichtsmethodik, die die Herausbildung von Anschauungsweisen bezüglich der Organisation mehrstimmiger Musik als historischen Prozess darstellen möchte, bietet Heinichens *Anticipatio transitus* also eine Erklärung für eine ›moderne‹ Form der Dissonanzbehandlung in einem musiktheoretischen Rahmen, der ohne das Umkehrungsprin-

23 Für eine Darstellung weiterer Arten von Terzquartakkorden, die für die Musik des 18. Jahrhunderts relevant sind, vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 196–205.

24 Vgl. Riepel 1786, 55.

25 Choron 1804, 9. »Jedes Beispiel geben wir in allen Lagen; doch es muss angemerkt werden, dass nicht alle gleich gut sind. Für alle konsonanten Akkorde ist diejenige die beste, bei der die Außenstimmen eine unvollkommene Konsonanz bilden, und für die dissonanten Akkorde diejenige, bei der diese Stimmen Dissonanzen bilden.« (Übers. d. Verf.)

26 Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 102, 208, 234 und 272.

zip auskommt und die geschilderten Differenzierungen somit nicht aufzugeben braucht. Problematisch an dieser Erklärung ist allerdings, dass sie offenlässt, in welchen Situationen eine solche Vorausnahme üblich war. Eine kleine Septime, begleitet von einer kleinen Terz und reinen Quinte etwa wird im 18. Jahrhundert nicht wie selbstverständlich per Sprung auf betonter Taktposition erreicht, obwohl sie ja auch in einem solchen Fall (so sie danach schrittweise abwärts geführt würde) als *Anticipatio transitus* verteidigt werden könnte. Als Handlungsanweisung bzw. satztechnische ›Regel‹ taugt dieser Begriff also nicht.

In den nun folgenden beiden Abschnitten präsentiere ich Aussagen von einigen weiteren deutsch-, italienisch- und französischsprachigen Musiktheoretikern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Sorge, Vallotti, Vogler, Catel, Choron, Fenaroli) als Antworten auf dieses Problem. Abschließend folgen Überlegungen zur Didaktik.

DIE »FAST CONSONIRENDE« SEPTIME, »ANSCHLAGENDE NONEN« UND »PSEUDOCONSONANZEN«

Georg Andreas Sorge greift im *Vorgemach der musikalischen Composition* (1745–47) Heinichens Begriff der »ungebundenen Dissonanzen« auf und bettet ihn ein in eine radikale Neuformulierung der Einteilung der Intervalle in die Kategorien Konsonanz und Dissonanz.²⁷ Mit einem Zitat von Johann Crüger verweist Sorge auf die traditionelle Lehre, wonach Dissonanzen »auf zweyerley Art gebraucht würden, nemlich 1.) im geschwinden Durchgange, und 2.) in der Bindung«, und fügt dann hinzu, dass »die Dissonanzen auch noch die dritte Art im Gebrauch zulassen, da sie nicht gebunden (syncopirt) erscheinen, jedoch aber eben so aufgelöset werden müssen, als die gebundenen«.²⁸

Knapp zwanzig Jahre nach Heinichens Traktat stellt er dies als musiktheoretisches Neuland dar: »Davon wußten unsere musikalischen Groß-Väter nichts, und lehrten daher, die Dissonanzen müssen alle vorher liegen, und man dürffe also auf keine Dissonanz springen. Allein die Zeiten ändern sich.«²⁹ Heinichen nennt Sorge in diesem Zusammenhang nicht, obwohl er ihn an anderen Stellen rühmend hervorhebt und obwohl er Heinichens Erklärung dieser Art von Dissonanzbehandlung fast wortgleich übernimmt: »Es sind alle ungebundene Dissonanzen nichts anders als *Anticipationes* (Vorausnehmungen) des *Transitus regularis*, so wohl im Basse als in denen obern Stimmen.«³⁰ Dieser Erklärung schickt Sorge allerdings eine andere voraus, indem er »die kleine Septime mit der Triade perfecta«, also den heute sogenannten kleinen Dur- bzw. Dominantseptakkord auf den siebten Ton der Obertonreihe und auf die Zahlenprogression 4 : 5 : 6 : 7 bezieht und Zarlinos *senario* somit zu einem *septenarius* ausweitet:

Dieser dissonirende *Septenarius* läßt sich auf Orgeln in denen 16- und 32 füßigen Bässen, sonderlich Posaunen, ja so gar auf 16. Fuß tönigen Saiten auf Pedalen, Claveçins, Cymbalen usw. nebst der Octav, Quint-Super-Octav und grossen Terz gar deutlich hören, und machet offft die Orgel- und Instrument-Stimmer irre, daß es ihnen schwer fällt, einen solchen tieffen Klang recht

27 Für eine detaillierte Darstellung von Sorges Beiträgen zur Harmonielehre, ihren Vorbildern und ihrer tragischen Rezeptionsgeschichte vgl. Holtmeier 2017, 184–318.

28 Sorge 1745–47, 337f.

29 Ebd., 337.

30 Ebd., 362f.

reine zu stimmen. Dieser *Septenarius* aber vereinigt sich mit denen vorhergehenden Zahlen 1:2:3:4:5:6, und verursacht keine widrige *Tremores* [d. h. Schwebungen], wie wohl andere Dissonanzen thun, weswegen diese fast consonirende Dissonanz vor die allerleidlichste paßiret.³¹

Dass die Naturseptime deutlich enger ist als die kleinen Septimen, die in der Praxis verwendet werden, stellt für Sorge kein grundsätzliches Problem dar. Die Natur selbst beweise, »daß die kleine Septime die erste Dissonanz sey«.³² Und als »fast consonirende Dissonanz« führe sich die kleine Septime mit dem Dur-Dreiklang in der satztechnischen Praxis entsprechend »ganz frey und ungebunden, fast wie eine Consonanz« auf, brauche also keine besondere Art der Vorbereitung, obwohl sie »doch eben so resolvieren [müsse] wie die gebundenen«.³³ Gleiches müsse gelten für die Intervalle, die sich durch »Versetzung« dieses Akkords aus dieser Septime ableiten lassen, also die verminderte Quinte im Quintsext-, die kleine Terz im Terzquart- und den Bass im Sekundakkord. Wie kaum ein Theoretiker vor ihm behauptet Sorge somit die Existenz eines dissonanten Akkords als selbständiger Einheit, worin bereits François-Joseph Fétis eins der wichtigsten Momente in der Geschichte der Harmonielehre erkannt hat.³⁴ Und da dieser Akkord auf der »*Quinta Modi*, so wohl *majoris* als *minoris*«, also auf der V. Stufe in Dur und Moll »eigentlich zu Hause« sei, erreicht Sorge auf diese Weise eine Bestimmung bereits einiger der Situationen, in denen Dissonanzen »ungebunden« verwendet werden.

Die Bezugnahme auf die Naturseptime zur Begründung der Emanzipation des Dominantseptakkords lag selbstverständlich nahe. Andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts zeigen hierbei aber etwas mehr Skrupel als Sorge, indem sie sich auf Ähnlichkeit statt auf Identität berufen. So weist auch Francesco Antonio Vallotti (1697–1780) im dritten Buch seiner Abhandlung *Della scienza teorica e pratica* darauf hin, dass die Septime über der V. Stufe nicht nur als Synkopensdissonanz behandelt, sondern auch im Sprung erreicht wird, als Vorbereitung einer Dissonanz dienen und sich sogar aufwärts auflösen könne. Diese Septime entspricht für ihn aber der Proportion 9 : 16, und jene *privilegi* genieße sie deshalb, weil sie der Septime 4 : 7 qua Verhältnis und Konstruktion »sehr analog« sei. Diese sei nämlich weder eine Konsonanz, noch eine wirkliche Dissonanz, sondern ihrer Natur nach eine »Amphibie«.³⁵ Ganz ähnlich argumentiert Vallottis Schüler Abbé Vogler: Die Praxis müsse sich mit der kleinen Septime 1/9 : 1/16 »behelfen«, da die »Unterhaltungssiebente« 1/4 : 1/7 »in unserer Tonleiter nicht anzutreffen« sei. Diese »dient zur Unterhaltung, und vergnügt das Gehör [kann somit voraussetzungslos eintreten], sie stellet es aber nicht zufrieden; denn es erwartet noch ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang«. »Alle Freiheiten der Unterhaltungssiebenten«³⁶ gebührten

31 Ebd., 341.

32 Ebd., 342.

33 Ebd., 359f.

34 »Remarquons bien ceci; car nous voici arrivés à l'un des faits les plus importants de l'histoire de l'harmonie [...]. Pour la première fois, il est établi par lui qu'un accord dissonant existe par lui-même« (Fétis 1840, 124).

35 »Frattanto dirò che questa tal 7^a gode tanti privilegi soltanto per essere molto analoga nel suo rapporto e costruzione alla 7^a armonica di 4 a 7, la quale è di natura anfibia, cioè: non consonanza, nè perfetta e vera dissonanza.« (Vallotti 1950, 347.) Zu Vallottis Lebzeiten wurde nur das erste Buch seines *magnum opus* gedruckt (1779). Die Bücher 2 bis 4 sind erst 1950 im Druck veröffentlicht worden. Zum möglichen Einfluss der Paduanischen Musiktheorie auf die deutsche vgl. Holtmeier 2017, 321f.

36 Vogler 1776, 14f.

aufgrund von Analogien und Ähnlichkeiten aber sowohl der Septime auf der V. Stufe und jener auf der VII. Stufe in Dur als auch der verminderten Septime auf dem Leitton in Moll.

Zur Begründung der verminderten Septime als »ungebundene Dissonanz« behauptet Sorge außerdem die Existenz »anschlagender Nonen«. Diese kämen zum Durdreiklang der V. Stufe zusätzlich zur kleinen Septime hinzu, wonach der »Grund-Klang« des Dreiklangs »weggethan«³⁷ würde. Auch alle Umkehrungen des verminderten Septakkords könnten aus diesem Grund frei eintreten. Gleiches gelte für den Septakkord der VII. Stufe in Dur und seine Umkehrungen. Einen weiteren »Sitz« habe die verminderte Septime auf dem *Semitonio Quintae Modi*,³⁸ also auf dem Leitton zur V. Stufe; den Septakkord über dem chromatisch erhöhten 4. Skalenton in Dur lässt Sorge im *Vorgemach* hingegen nur im Durchgang auf unbetonter Taktposition gelten.³⁹

Die Existenz »anschlagender Nonen« setzt Sorge in dieser Schrift lediglich voraus und geht erst fünfzehn Jahre später im *Compendium* näher darauf ein. In Abgrenzung zu Rameau und Marpurg besteht er dort darauf, dass Nonen die Oberterz von Septimen seien und keineswegs durch »Unterschieben«⁴⁰ einer Terz unter den Grundton eines Septakkords entstünden. Das Beispiel, mit dem Sorge die Existenz der »freyen ungebundenen None« nachzuweisen versucht (Bsp. 5a), zeigt allerdings, dass der Nonenakkord um die Mitte des 18. Jahrhunderts doch noch nicht so emanzipiert war, wie er es im Rahmen seiner Akkordlehre gern hätte. Die Nonen erklingen dort im Zuge bestimmter Diminutionsmanieren. Dass man solche Nonen dem »Generalbaßisten [...] selten vorzuschreiben«⁴¹ pflegt, wie Sorge eingesteht, ist eine verlegene Untertreibung, wie etwa Beispiel 5b illustriert.

Der Septakkord über dem erhöhten 4. Skalenton in Dur und seine Umkehrungen unterliegen im *Compendium* bis auf die Auflösungspflicht der Septime und ihrer Entsprechungen keinen Einschränkungen mehr, womit weitere vier Fälle »ungebundener Dissonanzen«⁴² definiert sind.



Beispiel 5a: Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro* (1749), »Dimmi una volta addio«, T. 10–11 als Zitat in Sorge 1760 (Tab. VI)

37 Sorge 1745–47, 346.

38 Ebd., 363.

39 Vgl. ebd. Auch den Akkord mit verminderter Septime, verminderter Quinte und verminderter Terz über der erhöhten 4. Stufe beschreibt Sorge als Durchgangsakkord (vgl. ebd.).

40 Sorge 1760, 24f.

41 Ebd., 25.

42 Sorge 1760, 25.

Beispiel 5b: Graun, *Angelica e Medoro*, »Dimmi una volta addio«, T. 10–11 in einer Notenausgabe von 1773⁴³

Im Hinblick auf alle weiteren Fälle, in denen Intervalle, die traditionell als Dissonanzen gelten, »ungebunden« verwendet werden, geht Sorge schließlich einen anderen Weg. Alle Intervalle, aus denen die in Dur und Moll leitereigenen Dreiklänge und ihre Umkehrungen bestehen, erklärt er zu Konsonanzen, genauer: zu »*Pseudo-Consonantiae* (Zwitter)«, welche »doch aber von den eigentlichen *Dissonantiis* zu unterscheiden«⁴⁴ seien. Dies betrifft zunächst die Quarte als Umkehrung der Quinte von Dur- und Molldreiklängen sowie darüber hinaus:

- die verminderte Quinte / übermäßige Quarte in den Dreiklängen der VII. Stufe in Dur und der II. Stufe in Moll,
- die übermäßige Quinte / verminderte Quarte in der III. Stufe in Moll,
- die verminderte Terz / übermäßige Sexte in den Dreiklängen mit großer Terz und verminderter Quinte der II. und V. Stufe in Moll.

Als leitereigen betrachtet Sorge in Moll also außer dem *Semitonium modi* u. a. auch die erhöhte 4. Stufe als Leitton zur 5., sowie die tiefalterierte (»phrygische«) 2. Stufe.⁴⁵ Den übermäßigen Terzquart- und Quintsextakkord leitet er aus den genannten Dreiklängen

43 Graun 1773, 144.

44 Sorge 1745–47, 125.

45 Vgl. ebd., 27–33.

mit großer Terz und verminderter Quinte ab und zählt sie zu den »anschlagenden ungebundenen Dissonanzen«. ⁴⁶

Mit der Kategorie ›Pseudokonsonanz‹ trägt Sorge u. a. der Tatsache Rechnung, dass die verminderte Quinte in den Dreiklängen auf der VII. Stufe in Dur und der II. Stufe in Moll in einigen Sequenzmodellen, wie der Quintfallsequenz, als Konsonanz behandelt wird. Dass und weshalb sie in anderen Modellen, wie der Quintanstiegssequenz, hingegen gemieden wird, thematisiert er jedoch nicht. ⁴⁷ Anders als Heinichen und Riepel lässt er bis auf wenige Ausnahmen auch noch so ungewöhnliche Klangstrukturen und -fortschreitungen, die sich durch Umkehrung aus gängigen Akkorden und Wendungen generieren lassen, als brauchbares musikalisches Material gelten. ⁴⁸ Insofern eröffnet Sorges *Vorgemach* eine Reihe ›moderner‹ Harmonielehren, die mittels Deduktion und Analogiedenken neues musikalisches Material erschließen, anstatt ›nur‹ handwerkliche und stilistische Gepflogenheiten zu überliefern (als berühmtestes Beispiel sei die *Harmonielehre* Arnold Schönbergs [1911] genannt). ⁴⁹

Eine bemerkenswerte Parallele finden Sorges »Pseudoconsonanzen« übrigens bei Vallotti, der die übermäßige und verminderte Quinte, die verminderte Terz und die Umkehrungen dieser Intervalle zu *consonanze dissonanti* erklärt, da sie ihrer Natur nach dissonant seien, in der Praxis aber trotzdem wie Konsonanzen behandelt würden. Im Falle des verminderten Dreiklangs begründet er dies ähnlich wie Sorge damit, dass dieser Klang der diatonischen Skala angehört. Nur als *base di tono modale*, also als I. Stufe einer Tonart, kämen diese *consonanze dissonanti* nicht in Frage. ⁵⁰

HARMONIES SIMPLES OU NATURELS UND ACCORDS QUASI-CONSONANTS

Auch in der französischen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts lässt sich nachweisen, dass Heinichens »ungebundene Dissonanzen« eines der zentralen Probleme darstellten, um das die Akkordlehre kreiste. So entfaltet Charles-Simon Catel seine Akkordlehre ausgehend von der Unterscheidung zwischen *harmonie simple ou naturelle* und *harmonie composée ou artificielle*. ⁵¹ Letztere entstehe durch die *prolongation* von einem oder mehreren Tönen des vorhergehenden Akkords, also durch Synkopensdissonanzen und Aufhal-

46 Ebd., 366 und 377.

47 Als Erklärung hierzu lässt sich anführen, dass die Quintfallsequenz mit Terzquintklängen eine reduzierte Form der Quintfallsequenz mit gebundenen Septimen ist. Die Quintfälle sind Diminutionen eines Gerüstsatzes, der aus einer Synkopensdissonanzkette besteht. Hier sind die Quinten in den einzelnen Akkorden somit nachgeordnete Fülltöne, die erst ab der Vierstimmigkeit hinzugenommen und dabei der herrschenden Tonleiter angepasst werden. In der Quintanstiegssequenz hingegen sind sämtliche Stationen zunächst ›Toniken‹ im Sinne Rameaus: konsonante Klänge, die keinerlei Fortsetzungszwang unterliegen, sondern willkürlich fortgesetzt werden können (bis ihnen z. B. eine Sexte hinzugefügt wird). In solchen Toniken haben verminderte und übermäßige Intervalle grundsätzlich keinen Platz.

48 Keine Versetzungen ertrage z. B. die »große ungebundene Septime, welche bey liegenden Basse über sich in die Octav auflösen muß.« (Ebd., 369)

49 Vgl. auch Holtmeier 2017, 169 und 209.

50 Vallotti 1950, 255f.

51 Catel 1802, 9. Vgl. dazu ausführlich Meidhof 2016, 157–162. In den folgenden Ausführungen zu Catel und Choron fasse ich Informationen aus Meidhofs Dissertation zusammen, die für das Thema dieses Aufsatzes relevant sind (insbesondere aus dem dortigen Kap. 2.3), ergänzt um Beobachtungen aus meiner eigenen Lektüre dieser Autoren.

tungen. Erstere werde erzeugt von Akkorden, die keine besondere Form der Vorbereitung bedürften. Das sind laut Catel der Dur- und Moll-Dreiklang, der verminderte Dreiklang, der Dominantseptakkord, der Septakkord der VII. Stufe in Dur (*l'accord de septième de sensible*), der verminderte Septakkord sowie die Nonenakkorde der V. Stufe in Dur und Moll (*l'accord de neuvième majeure dominante, l'accord de neuvième mineure dominante*). Alle diese Akkorde findet er im Klang, gebildet aus den ersten neun Tönen der Naturtonreihe, plus dem 17. Naturton für die Dominantnone in Moll: ein weiterer Schritt verglichen mit Zarlino's *senario* und *Sorges Septenarius*.

Offen gesteht Catel allerdings ein, dass bestimmte Umkehrungen und Lagen dieser Akkorde in der Praxis selten oder nie, und wenn, dann mit Vorbereitung der Dissonanz, genutzt würden. Die None dürfe in diesen Akkorden nicht umgekehrt werden.⁵² Die erste und zweite Umkehrung des Septakkords der VII. Stufe in Dur sollten eine Septime und keine Sekunde enthalten; der Basston der dritten Umkehrung dieses Akkords werde in der Regel vorbereitet.⁵³ Andererseits fügt Catel hinzu, dass auch der Septakkord auf der II. Stufe in Moll in bestimmten Fällen ohne Vorbereitung verwendet würde. Sein Beispiel (Bsp. 6) zeigt, dass ihm hierbei Verwechslungs- und Wechselakkorde vorschwebten: Die Terzquartakkorde in Takt 3 und 4 sind Verwechslungen des regulär vorbereiteten Quintsextakkords in Takt 2, der sich erst in Takt 5 auflöst; die Dur-Dreiklänge dienen dort als Durchgangsakkorde.



Beispiel 6: Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, »Emploi de la septième de seconde du mode mineur sans préparation«⁵⁴

Die übermäßige Sexte, die übermäßige Quinte und ihre Umkehrungen erklärt Catel anders als Sorge nicht aus einer Terzenschichtung und vor dem Hintergrund einer Skala, sondern als das Ergebnis von Alterationen. Generell könne man einen oder mehrere Töne eines Akkords alterieren, um sie näher an ihr Ziel heranzuführen. Solche Alterationen könnten auch stattfinden, ohne dass der nichtalterierte Ton vorangehe.⁵⁵ Diese Art einer *Anticipatio transitus* ist nach Catel also nicht an bestimmte Skalenstufen gebunden. Dementsprechend lässt er z. B. den übermäßigen Terzquartakkord auch über einer Fortschreitung von der 4. zur 3. Bassstufe in Dur entstehen (Bsp. 7). Auf solche Weise werden Akkorde von ihrem herkömmlichen ›Sitz‹ losgelöst und insofern in neuen Funktionen verwendet: Der übermäßige Terzquartakkord im oberen System von Beispiel 7 funktioniert nicht länger als Prädominante. Derartige Funktionswechsel sowie das Spiel mit der Mehrdeutigkeit von Fortschreitungen, das dadurch stärker als zuvor ermöglicht wird, ist eine der Haupttendenzen ›romantischer Harmonik‹.

52 Vgl. Catel 1802, 17f.

53 Vgl. ebd., 13f.

54 Ebd., 15.

55 »On peut altérer une ou plusieurs notes d'un accord, quand cette altération conduit la note à son but. [...] Tous les accords sont susceptibles de recevoir une ou plusieurs altérations. [...] L'altération se fait également dans les renversements [sic].« (Ebd., 58) »L'altération peut être faite sans être précédée de la note naturelle.« (Ebd., 60)

Beispiel 7: Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie* (1802, 60). Die Fußnote zu (1) lautet: »Cet accord est connu sous le nom de Sixte superflue avec Triton.«

Alexandre Choron, der seine Akkordtheorie in der Auseinandersetzung mit französisch-, italienisch- und deutschsprachigen Traktaten in einem Zeitraum von drei Jahrzehnten mehrfach revidiert hat, unterscheidet in *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804) zunächst in enger Anlehnung an Catel zwischen *accords primitifs, ou accords naturels*, die ohne besondere Form der Vorbereitung verwendet werden, und *accords secondaires ou artificiels* (Bsp. 8).⁵⁶ Zur ersten Kategorie zählt er dieselben Akkorde wie Catel und zusätzlich die beiden Nonenakkorde der V. Stufe ohne Septime. Auch er widerspricht sich offen, indem er den Septakkord der VII. Stufe in Dur und die Nonenakkorde unter der Überschrift *Des accords primitifs ou naturels* behandelt und trotzdem bemerkt, dass nicht alle deren Umkehrungen (*dérivés* bzw. *renversements*⁵⁷) ohne Vorbereitung verwendet würden. Und ebenfalls wie Catel erklärt er übermäßige Sexten als Ergebnis einer Alteration, die er allerdings (anders als Catel) auf die 4. Stufe der Mollskala beschränkt sehen will. Ausdrücklich verortet er dementsprechend den Septakkord mit verminderter Terz, Quinte und Septime auf der erhöhten IV. Stufe in Moll und den Septakkord mit großer Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime auf der II. Stufe (vor einer V.) in Moll.⁵⁸

In *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808) benennt Choron die Kategorie *accords primitifs* in *accords simples*⁵⁹ um und zählt dazu nun auch den Dreiklang mit verminderter Terz und Quinte sowie die letztgenannten Akkorde, obwohl er zugleich darauf hinweist, dass sie und ihre Umkehrungen, sofern sie eine verminderte Terz über dem Bass enthalten, »selten« oder »kaum« ohne Vorbereitung verwendet würden. An späterer Stelle im Buch führt er für diese Akkorde deshalb die Kategorie *accords mixtes*⁶⁰ ein. Den übermäßigen Dreiklang betrachtet er hingegen als *accord artificiel*;⁶¹ er könne demnach nicht ohne Vorbereitung eintreten.

56 Choron/Fiocchi 1804, XXII.

57 Ebd., XXVI. Die Ableitung der Septakkorde über dem Leitton in Dur und Moll als verkürzte Nonenakkorde bewertet Choron als belanglos: »Il faut remarquer aussi que plusieurs Auteurs ne regardent pas ces deux accords comme fondamentaux et primitifs, mais comme des accords de Neuvième sur la Cinquième du ton, desquels on retranche la fondamentale. Nous ne nous arrêtons pas à ces considérations indifférentes.« (Ebd., XXVII)

58 Vgl. ebd., XVI und XXVIII.

59 Choron 1808, Buch 1, 15. Zwischen den oberen Stimmen dieser Akkorde soll laut Choron außerdem entweder eine übermäßige Sexte oder verminderte Dezime (also keine verminderte Terz) liegen.

60 Ebd., Buch 1, 74f.

61 Ebd., Buch 1, 73.

The image shows two musical examples, a) and b), each consisting of a treble clef staff, a bass clef staff, and a figured bass line. Example a) shows four chords in G major: G7, G#6, Gb6, and G+2. Example b) shows four chords in G minor: G7, G6, G#6, and Gb6. The figured bass notation is as follows:

Chord	Figured Bass
G7	7
G#6	#6 5
Gb6	b6 +4 3
G+2	+2
G7	7 5 #
G6	6 5 b
G#6	#6 +4 b
Gb6	b6 +4 2

Beispiel 8: Alexandre Choron / Vincenzo Fiocchi, *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, a): »Cet accord se pratique en mineur sur la 4^e élevée d'un demi ton.«, b): »Cet accord se place sur la 2^e du ton mineur, allant à la 5^e.«⁶²

Im postum veröffentlichten *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1838) ändert Choron schließlich ein weiteres Mal die Benennung seiner *accords primitifs* bzw. *accords simples*: Akkorde, die wegen ihrer »angenehmen« Qualität keiner besonderen Vorbereitung bedürfen, seien deshalb schlichtweg »konsonant«. Wenn keiner ihrer Töne zudem eine Strebewirkung ausübe, seien sie *accords consonnants libres*, ansonsten *accords consonnants appellatifs*.⁶³ Indem er den verminderten Dreiklang der VII. Stufe in Dur pauschal letzterer Kategorie zuordnet, übergeht Choron in dieser Schrift, dass dessen Quinte (wie Sorge hervorgehoben hatte) in einigen Sequenzen auch in ihrer Fortführung wie eine Konsonanz behandelt wird, ihre Fortführung also allenfalls durch die Sequenzstruktur, nicht aber durch eine Tendenz des 7. und 4. Skalentons eingeschränkt ist. Akkorde mit verminderter Terz und übermäßiger Sexte bezieht er diesmal auf einen *mode mixte*,⁶⁴ eine mollare Skala mit kleiner Sekunde und großer Septime, die auf der Dominante in Moll ihren Ort habe.

›Dissonant‹ sind für Choron jetzt also nur noch Akkorde, die einer besonderen Form der Vorbereitung bedürfen. Diese Umdeutung kündigt sich bereits in den *Principes d'accompagnement* an, wo Choron unter Berufung auf Fedele Fenaroli festhält, dass die kleine Septime und verminderte Quinte (über dem 5. bzw. 7. Skalenton) »wahre Konsonanzen« seien, da sie keiner Vorbereitung, sondern nur einer Auflösung bedürften.⁶⁵ Tatsächlich schreibt Fenaroli in seinen *Regole* (1775) unter der bemerkenswerten Überschrift *Assiomi Musicali* vor, dass über der 5. Skalenstufe vor einer 1. eine kleine Septime, über der ansteigenden 7. Stufe eine verminderte Quinte, über der absteigenden 6. Stufe in Moll eine übermäßige Sexte und über der absteigenden 4. und 1. Stufe eine übermäßige Quarte gegriffen werden solle. Wie diese Klänge jeweils erreicht werden, spielt dabei für ihn offenbar keine Rolle. Außerdem bezeichnet er sämtliche Klänge der Oktavregel als *Consonanze*, also auch die Terzquartakkorde über der 2. und fallenden 6. Skalenstufe, die Quintsextakkorde über der steigenden 4. und 7. Stufe und den Sekundakkord über der fallenden 4. Stufe; den Begriff *Dissonanze*⁶⁶ reserviert er für alle anderen Synkopen-dissonanzen.

62 Ebd., XVI.

63 Choron/La Fage 1836, 142f.

64 Ebd., 146 und 149.

65 »La Septième Mineure et la fausse-Quinte sont de vraies Consonances, puisqu'elles n'ont pas besoin de séparation, mais seulement d'une résolution qui s'opère en les faisant descendre d'un degré. (Fenaroli.)« (Choron/Fiocchi 1804, 3)

66 Vgl. Fenaroli 1775, 6 und 9.

›SEMIDISSONANZEN‹ IM UNTERRICHT

Die Darstellung von Versuchen, »ungebundene Dissonanzen« in ein System einzubetten, könnte fortgesetzt werden. Der Hinweis auf die genannten Quellen dürfte aber ausreichen, um daran zu erinnern, dass

- das Umkehrungsprinzip und die Annahme weggelassener Grundtöne in Theorien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht nur, aber in erheblichem Maße auch dazu da waren, diese Dissonanzen systematisch zu bündeln und zu erklären,
- sich dabei stets gewisse Ungereimtheiten nachweisen lassen,
- es auch Ansätze gegeben hat, diese Art von Dissonanzbehandlung auf andere Weise zu begründen,
- Versuche, Veränderungen in der satztechnischen Praxis theoretisch gerecht zu werden, zur Erschließung neuer satztechnischer Möglichkeiten und kompositorischer Spielräume anregen und somit von sich aus stilistische Entwicklungen befeuern konnten.

All dies kann im Rahmen einer Einführung in die Prinzipien abendländischer Mehrstimmigkeit anhand von Ausschnitten aus den erwähnten Texten thematisiert werden. Nachhaltiger dürfte das Verständnis der Lernenden allerdings ausfallen, wenn eine solche Einführung vor allem auf einer Reihe von Erfindungsaufgaben basiert, die von Lektüre- und Analyseaufgaben und daran anknüpfenden Unterrichtsgesprächen begleitet werden.

Soll eine solche Reihe die Vor- und Nachteile des Umkehrungsprinzips nachvollziehbar machen, müssen solche Aufgaben zunächst Stile thematisieren, in deren Rahmen Dissonanzen im Sinne Crügers (siehe oben) im Wesentlichen entweder »im geschwinden Durchgange« oder »in der Bindung« verwendet werden: Übungen in Stilen des 16. Jahrhunderts also zum Beispiel, und seien es Lückentextaufgaben zu einfachen Chansons, Hymnen, Lamentationen usw. Besonders die Erfahrung, dass sich durch schlichte Addition von Stimmen zu einer Synkopensdissonanz zahlreiche Klänge erzeugen lassen,⁶⁷ die aus der Sicht von Harmonielehren mitunter ›schwierig‹ sind, steigert meiner Erfahrung nach die Motivation von Studierenden, sich auf die für sie in der Regel neue, ›kontrapunktische‹ Perspektive auf Mehrstimmigkeit einzulassen.

Auf dieser Grundlage können dann bestimmte »ungebundene Dissonanzen« Stück für Stück eingeführt werden: die verminderte Quinte über dem Leitton, die Septime über dem Leitton, die übermäßige Quarte und die große Sekunde über der absteigenden 4. Stufe usw. Gegenüber den meisten Harmonielehren, die als erste dissonante Klänge den Dominantseptakkord und seine Ableitungen einführen und später dann die sogenannten ›Nebenseptakkorde‹, wird also in umgekehrter Reihenfolge vorgegangen: Die Synkopensdissonanz ist der Hintergrund, von dem sich die »ungebundenen Dissonanzen« oder ›Semidissonanzen‹, wie ich sie im Unterricht nenne, abheben. Der Begriff ›Semidissonanz‹ hat meines Wissens keine historischen Vorbilder, erscheint mir aber prägnanter als ›ungebundene‹ oder ›anschlagende‹ Dissonanz. Zudem markiert er einen deutlichen Unterschied zu Sorges Begriff der »Pseudoconsonanzen«, die auch in ihrer Fortsetzung frei sind.

67 Nach der Maßgabe, dass zur Sekunde über bzw. Septime unter der Synkope konsonante Intervalle gesetzt werden und diese entsprechenden Töne auch unter sich konsonante Intervalle bilden.

Als einfachste Aufgaben hierzu eignen sich kurze Generalbassübungen, die drei- und vierstimmig am Klavier realisiert und dann (eventuell transponiert) notiert werden sollen und die jeden dieser Fälle zunächst gesondert thematisieren, ehe sie sie kombinieren. Mit dem von mir entwickelten Lernkartenset *Kartimento I* können solche Übungen auf vielfältige Art spielerisch gestaltet werden.⁶⁸ Bei unbezifferten Bässen können Vorgaben gemacht werden, welche Semidissonanzen bei der Realisierung wie oft untergebracht werden sollen. Außerdem können solche Sätzchen nach ähnlichen Vorgaben von den Studierenden selbst entwickelt werden. Doch auch anhand jeder anderen Aufgabe in einem Idiom des 17. bis 19. Jahrhunderts lassen sich Semidissonanzen thematisieren, indem sie neben der Synkopen- und dem Transitus als Möglichkeit der Dissonanzbehandlung *peu à peu* mit einbezogen werden: in zweistimmigen Fugensätzen im *stile antico*, in Suiten- und Triosonaten, die auf der Grundlage eines unbezifferten Basses erstellt werden sollen, in Choral(außenstimmen)sätzen, Entwürfen von (Sonaten-)Themen, Liedsätzen usw.

Planlos braucht diese schrittweise Einführung von Semidissonanzen ohne Zuhilfenahme des Umkehrungsprinzips zudem nicht zu sein. Vor dem Hintergrund einer zuvor eingeführten Kadenzlehre, die kadenzielle Fortschreitungen als Kombinationen von Klauseln erklärt, lassen sich zumindest einige dieser Fälle auseinander ableiten (Bsp. 9).

Beispiel 9: ›Erste‹ Semidissonanzen

Ausgangspunkt ist hierbei

- die verminderte Quinte über einer ansteigenden 7. Stufe als Resultat einer vorweggenommenen Durchgangsnote in einer Ergänzungsstimme (›Terzfall-Alt-klausel‹) zu dieser diskantisierenden kadenziellen Fortschreitung im Bass. Sie sei also die ›erste‹ Semidissonanz.⁶⁹ Als Füllton kann gleichzeitig die Sexte erklingen (›Liegeton-Alt-klausel‹). Wenn im Sinne des Prinzips der ›besten Lage‹ im Folgeklang eine vollkommene Konsonanz zwischen den Außenstimmen vermieden werden soll, muss die verminderte Quinte über dem ersten Basston in der Oberstimme liegen. Danach folgen
- die Septime über dem Leitton, die die Sexte als deren obere Nebennote ersetzt, sodass eine Fortschreitung in parallelen Terzen oder Sexten zum Abstieg der verminderten Quinte entsteht,
- die Septime über der 5. Stufe als Intervall zwischen der Penultima der Bassklausel, die der diskantisierenden Wendung unterlegt werden kann, und der vorweggenommenen Durchgangsnote oder als Verwechslung des Quintsextakkords aus a),
- die Quarte über der absteigenden 4. Stufe als Verwechslung der verminderten Quinte aus a), mit einer Sekunde als Füllton (›Liegeton-Alt-klausel‹).

68 Vgl. <https://glarean.mh-freiburg.de/kartimento> (15.12.2019).

69 Der verminderten Quinte wurde bereits im 16. Jahrhundert eine Zwischenstellung in der Zweiteilung Konsonanz–Dissonanz zuerkannt. Vgl. Zarlino 1558, Bd. 3, 180.

Die Deutungen, die in dieser und den folgenden Aufzählungen nach dem Vorbild von Heinichen, Riepel u. a. vorgenommen werden, müssen sich in Analysen und in der musikalisch-praktischen Arbeit bewähren: Inwiefern finde ich die Angaben zur ›besten Lage‹ eines Akkords in konkreten Stücken bestätigt? Wie beeinflussen sie meine innere Hörvorstellung? Wie ändert sich mein ›Zugriff‹ auf diese Klänge beim Improvisieren, wenn ich sie anders denn als Umkehrungen denke? Was nützt mir die Unterscheidung zwischen Gerüstintervallen und Fülltönen beim Partiturspiel, beim Arrangieren und Variieren, beim Instrumentieren, in der Probenarbeit mit einem Ensemble? Studierende, die von sich aus auf solchen Fragen insistieren, haben bereits eine wichtige Kompetenz erworben, indem sie hierdurch zeigen, dass sie die Inhalte des Musiktheorieunterrichts mit ihrer Musizierpraxis verknüpfen. Alle anderen sollten bei jedem geeigneten Anlass mit solchen Fragen konfrontiert werden.

Die Kombination von Quarte und Terz über der absteigenden 4. Stufe erscheint ohne Bindung je nach Kontext und Außenstimmensatz

- als Verwechslung eines Septakkords über der 7. Stufe, eines Sekundakkords über der 6. Stufe oder eines Quintsextakkords über der 2. Stufe (Bsp. 10a),
- als Resultat einer Antizipation der Quarte als Durchgangs- oder Wechselnote (Bsp. 10b und 10c) im Rahmen eines Gerüsts aus absteigenden Dezimen,
- als alternative Ausfüllung der Quarte als Gerüstintervall (statt der Sekunde, siehe oben) zugunsten einer Parallelbewegung zum Bass (Bsp. 10d).

Beispiel 10: Terz und Quarte über der absteigenden 4. Stufe

Beispiel 11 zeigt eine kurze Generalbassübung, die einige dieser Situationen in den Fokus rückt. Das obere System deutet hier die aus meiner Sicht beste Lage an; Alternativlösungen wären mit den Studierenden zu diskutieren:

Beispiel 11: Generalbassübung (d. Verf.), die insbesondere den Terzquartakkord über der 4. Bassstufe thematisiert

Die semidissonante Sekunde über der absteigenden 6. Stufe und die Quarte als ihr Begleitton entstehen

- durch Verwechslung eines Terzquartakkords über der 4., eines Septakkords über dem 7. oder eines Quintsextakkords über der 2. Stufe (Bsp. 12a),
- durch eine betonte Durchgangsnote im Bass (Bsp. 12b).

Beispiel 12: Die semidissonante Sekunde über der absteigenden 6. Stufe

Außerdem beschreibt Heinichen Fortschreitungen, bei denen der Basston des Sekundakkords im vorherigen Akkord in einer anderen Stimme und gegebenenfalls auch in einer anderen Oktave als Terz vorhanden ist (Bsp. 12c).⁷⁰ Hier kann der Sekundakkord somit als Verwechslung eines Klangs mit Synkopensdissonanz betrachtet werden (Bsp. 12d). Zudem weist Heinichen auf die Möglichkeit hin, eine phrygische Kadenz mit Liegetönen als Füllstimmen zu realisieren (Bsp. 12e).⁷¹

Die Quinte neben der Sexte über der 2. Stufe schließlich (sofern sie ebenfalls als Semidissonanz, also nicht als gebundene Quinte behandelt wird) zieht bei ihrer Ein- und Weiterführung unter Umständen Quintparallelen nach sich. Bezeichnenderweise stand Riepel auch diesem Klang ablehnend gegenüber.⁷² Außer als Verwechslung wird er (wenn auch nicht sehr oft) in Moll als alternative Ausfüllung der Sexte als Gerüstintervall (statt der weiter oben diskutierten Quarte) verwendet (Bsp. 13a und 13b). Die Quinte ist dann also ein Begleitton zur Terz, die der primäre Füllton dieser Sexte ist. In Dur wird diese seltene Quinte hingegen allenfalls in der Oberstimme verwendet, zugunsten der Weitung eines Außenstimmensatzes 8-10-8 zu 10-12-10 (Bsp. 13c).

Beispiel 13: Quinte und Sexte über der 2. Stufe

Als nächster Ausgangspunkt bietet sich der Fall der verminderten Quinte über der aufwärts alterierten 4. Stufe an. Insbesondere in Moll kann diese Stufe nicht grundsätzlich als Indiz einer Ausweichung in die Tonart der V. Stufe, also nicht als ein *Semitonium modi* betrachtet werden. Wäre dies der Fall, würde man in Moll nach dieser Stufe eher einen Molldreiklang (als Tonika dieser Tonart der V. Stufe) denn einen Durdreiklang erwarten. Trotzdem können sich zu dieser Quinte dieselben Semidissonanzen gesellen wie zur Quinte über dem *Semitonium modi* (so »als sei sie« eine 7. Stufe in der Tonart der V. Stufe), und es lassen sich daraufhin per Analogie alle bisherigen Formen ableiten, nun bezogen auf die aufwärts alterierte 4. Stufe.

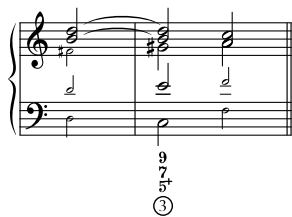
70 Vgl. Heinichen 1728, 237.

71 Ebd.

72 »Weißt du was? Den Accord No. 2. [ein Quintsextakkord *H-d-f-gis*] habe ich in meinem Leben weder leiden können, noch jemals gesetzt; denn er hat, ich weiß nicht was, immer widerwärtiges in sich.« (Riepel 1757, 40)

Die übermäßige Sexte bzw. verminderte Terz lässt sich in aller Regel erklären als das Ergebnis einer Hochalteration der vorletzten Note einer Diskantklausel zu einer Tenorklausel, die als absteigende 6. Stufe in Moll vorliegt. Eine reizvolle Aufgabe kann allerdings darin bestehen, angeregt durch Sorge (siehe oben) ein überzeugendes Sätzchen zu erfinden, das eine übermäßige Sexte stattdessen zwischen dem *Semitonium modi* und der tiefalterierten (›phrygischen‹) 2. Stufe als Semidissonanz enthält.

Die übermäßige Quinte schließlich erscheint in ihrer ›französischen‹ Art, wie Rameau gezeigt hat, als Resultat einer Unterterzung der 5. Stufe in Moll, die eine Synkopen-dissonanz trägt (Bsp. 14).⁷³ Die None über dieser Unterterz gehört also nicht zu den Semidissonanzen, und auch die Septime über ihr (Füllquinte im Rahmen der Septime über der 5. Stufe) muss als Synkopen-dissonanz eingeführt werden. Die übermäßige Quinte hingegen wird wie eine zu groß geratene reine Quinte behandelt, bedingt durch das *Semitonium modi*, und ist somit eine Pseudokonsonanz im Sinne Sorges.



Beispiel 14: Die übermäßige Quinte in einem *accord par supposition* im Sinne Rameaus

Jenseits dieses Spezialfalls lässt sich die übermäßige Quinte wie bei Catel als (vorweggenommene) Alteration erklären, die nicht grundsätzlich an eine bestimmte Skalenstufe geknüpft ist. Der Akkord mit großer Terz und kleiner Sexte über der 5. Stufe in Moll besteht in einem bassbezogenen Denken aus Konsonanzen (wie auch der Sextakkord über der 2. Stufe) und stellt somit aus dieser Perspektive kein Problem dar.

Semidissonanz oder Akkorddissonanz? Verwechslung oder Umkehrung? Akkordgrundtonbestimmung, ja oder nein? – Sinnvoller als die Ablehnung einer Sichtweise zugunsten einer anderen ist natürlich die Reflexion darüber, inwiefern dieses oder jenes Konzept mit einem Zugewinn oder Verlust an Differenzierung einhergeht, wo sein spekulativer Gehalt, seine praktischen Vorzüge, seine systematischen Stärken, seine Systemzwänge liegen. Gerade im 18. Jahrhundert wechselten Musiker je nach Fragestellung wie selbstverständlich die theoretische Perspektive.⁷⁴ Klar ist, dass ein solcher Reflexionsprozess nach den wenigen Semestern musiktheoretischen Unterrichts, die Studierende hierzulande geboten bekommen, erst angebahnt sein kann. Dass er bis dahin angebahnt worden ist, ist aber ein Anspruch, für den sich, wird er offen kommuniziert und anhand abwechslungsreicher Aufgaben verfolgt, das Gros der Studierenden gewinnen lassen dürfte.

73 Vgl. Holtmeier 2017, 252f.

74 So z. B. Johann Georg Albrechtsberger; vgl. Aerts 2017.

Literatur

- Aerts, Hans (2017), »J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*«, in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 14–16.
- Boyvin, Jacques (1705), *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, 2. Auflage, Paris: Ballard.
- Catel, Charles-Simon (1802), *Traité d'harmonie*, Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Choron, Alexandre (1808), *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris: Le Duc.
- Choron, Alexandre / Vincenzo Focchi (1804), *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, Paris: Janet et Cotelle.
- Choron, Alexandre / Adrien de La Fage (1838), *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, Bd. 2, Paris: Roret.
- Diergarten, Felix (2010), »Ancilla Secundae: Akkord und Stimmführung in der Generalbasslehre«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 132–148.
- Ellis, Mark (2010), *A Chord in Time: The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, Farnham: Ashgate.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Neapel: Mazzola-Vocola.
- Fétis, François-Joseph (1840), *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris: Bourgogne et Martinet.
- Gasparini, Francesco (1722), *L'armonico pratico al cimbalo* [1708], 4. Auflage, Bologna: Silvani.
- Graun, Carl Heinrich (1773), *Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti, ed alcuni Chori [...]*, Bd. 1, Berlin: Decker und Hartung.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Holtmeier, Ludwig (2007), »Implizite Theorie: Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Theorie«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31, 149–170.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1760), *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Berlin: Lange.
- Meidhof, Nathalie (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre: Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim: Olms.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'Harmonie*, Paris: Ballard.

- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Regensburg: o. V.
- Riepel, Joseph (1786), *Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen*, Regensburg: Johann Leopold Montags Erben.
- Sorge, Georg Andreas (1745–47), *Vorgemach der musicalischen Composition, 3 durchpaginierte Bde.*, Lobenstein: Selbstverlag.
- Sorge, Georg Andreas (1760), *Compendium harmonicum oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie*, Lobenstein: Selbstverlag.
- Vallotti, Francescantonio (1950), *Trattato della moderna musica*, hg. von Rizzi Bernardino, Padua: Il Messaggero di S. Antonio.
- Vogler, Georg Joseph (1776), *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim: Kurfürstliche Hofbuchdruckerei.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig: o. V.

Aerts, Hans (2019): Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre [Semi-Dissonances. A Contribution to the Didactics of Harmony]. ZGMTH 16/2, 29–50.
<https://doi.org/10.31751/1023>

© 2019 Hans Aerts (h.aerts@mh-freiburg.de)
 Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music]

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: 17/05/2019
 angenommen / accepted: 24/06/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019
 zuletzt geändert / last updated: 10/01/2020

New Sources and Old Methods

Reconstructing and Applying the Music-Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach's Compositional Pedagogy

Derek Remeš

In attempting to determine how Johann Sebastian Bach taught composition, this article draws on recent archival discoveries to claim that it was not the ornamented, vocal *Choralgesänge*, but the simpler, thoroughbass-centered *Choralbuch* style that played a central role in Bach's pedagogy. Fascinatingly, many newly-rediscovered chorale books from Bach's milieu contain multiple basses under each melody, suggesting that Bach too may have employed this technique. What theoretical perspectives shall we bring to bear on this long-lost multiple-bass chorale tradition? This article asserts that it is a fallacy to assume that any pattern-yielding methodology offers a valid window into Bach's teaching. Rather, an attempt is made to recover modes of music-theoretical understanding that existed contemporaneously with Bach. Such a coterminous theoretical "paratext" potentially offers more insight into Bach's pedagogy because it establishes a horizon of possibilities from which we can draw when examining multiple-bass composition. Foremost within this paratextual horizon is the centrality of thoroughbass for Bach's understanding of composition. In particular, Bach was immersed in the pre-Rameau thoroughbass tradition as represented by the writings of Johann David Heinichen. In contrast to many modern harmonic perspectives, chordal roots and root progressions played little to no role in the pre-Rameau thoroughbass tradition. Dissonance was understood not harmonically, but dyadically in terms of *syncopatio* (suspension) and *transitus* (passing and neighbor) figures. Drawing from a variety of sources from Bach's circle, particularly those of his pupil, Johann Christian Kittel, this article posits that Bach may have understood multiple-bass chorale harmonization in terms of interlocking *clausulae* – that is, as a series of overlapping cadential modules. In sum, this article contributes to an ongoing revisionist project of recent years that aims to elevate early eighteenth-century thoroughbass from mere "pre-theoretical" accompaniment practice to its true place as the theoretical and practical basis of compositional understanding in Bach's day.

In der Absicht zu rekonstruieren, wie Johann Sebastian Bach Komposition unterrichtete, und ausgehend von Archivfunden aus jüngster Zeit stellt dieser Artikel die Behauptung auf, dass nicht die reich ausgestalteten, vokalen *Choralgesänge*, sondern der einfachere, generalbassbasierte *Choralbuch*-Stil in Bachs Pädagogik eine zentrale Rolle spielte. Faszinierenderweise enthalten viele neu aufgefundene Choralbücher aus Bachs Umfeld mehrere Bassstimmen unter jeder Melodie, was nahelegt, dass auch Bach diese Technik angewandt haben könnte. Welche theoretischen Perspektiven sind aus dieser lange Zeit aus dem Blick geratenen Tradition des Choralatzes mit multiplen Bässen abzuleiten? Dieser Artikel bezweifelt, dass eine auf historisch späteren Denkweisen basierende Methodik tragfähige Perspektiven auf Bachs Unterricht gewähren kann. Stattdessen wird versucht, musiktheoretische Konzepte nutzbar zu machen, die aus Bachs Zeit stammen. Solch zeitgenössischer theoretischer »Paratext« bietet möglicherweise einen besseren Einblick in Bachs Pädagogik, da er einen Horizont von Möglichkeiten bietet, auf die man sich bei der Betrachtung der Komposition mit multiplen Bässen beziehen kann. Besonders wichtig ist die zentrale Rolle, die innerhalb dieses paratextuellen Horizonts der Generalbass für Bachs Verständnis von Komposition spielt. Insbesondere war Bach von der vor-Rameau'schen Generalbasstradition geprägt, wie sie in den Schriften Johann David Heinichens repräsentiert ist. Anders als viele moderne, von der Harmonielehre informierte Zugänge spielten Akkordgrundtöne und Grundtonfortschreitungen in der vor-Rameau'schen Generalbasstradition kaum eine bzw. gar keine Rolle. Die Dissonanz wurde nicht harmonisch, sondern als zweistimmiges Phänomen, als *syncopatio* (Vorhalt) oder *transitus* (Durchgang oder Nebennote) verstanden. Auf der Grundlage einer Auswahl von Quellen aus Bachs Umkreis, besonders denen seines Schülers Johann Christian Kittel, postuliert dieser Artikel,

dass Bach die auf multiplen Bassstimmen basierende Choralharmonisierung im Sinne ineinandergreifender Klauselkombinationen, also als eine Folge einander überlappender Kadenzmodule verstanden haben könnte. Im Ergebnis trägt dieser Artikel zu einem seit einigen Jahren laufenden Projekt bei, das darauf abzielt, den Generalbass des frühen 18. Jahrhunderts vom Status einer bloßen ‚vor-theoretischen‘ Begleitpraxis zu befreien und ihn in seiner wahren Bedeutung zu würdigen, die ihm als der theoretischen und praktischen Grundlage des Verständnisses von Komposition zur Bach-Zeit zukommt.

Schlagworte/Keywords: choral setting; Choralsatz; Generalbass; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Sebastian Bach; Kompositionsunterricht; Quellenstudien; source studies; teaching composition; thoroughbass

INTRODUCTION: CHOOSING SOURCES AND METHODS

How did Johann Sebastian Bach teach composition? Up until now, the reigning scholarly consensus has been more or less that Bach taught composition using his own keyboard works. Indeed, the pedagogical function of works like the *Inventions*, *The Well-Tempered Clavier*, and the *Orgelbüchlein* is indicated directly on their title pages.¹ Moreover, Bach's use of such works in lessons is substantiated by at least one contemporaneous account.² What more could we want? All that remains, it would seem, is to analyze “the notes,” since any insight into the structure of Bach's compositions inevitably informs the general consensus of what constitutes “Bachian pedagogy.” The result in Bach studies has been essentially a methodological free-for-all, where any music-theoretical approach yielding a modicum of analytical insight can find credence as a pattern-finding tool. Take, for example, Laurence Dreyfus's 1996 study *Bach and the Patterns of Invention*. Dreyfus attempts to develop a “mechanistic” model of Bachian composition based on motivic material undergoing a series of developmental transformations. To be sure, Dreyfus draws from historical evidence to buttress his theory; but ultimately it remains just that – his theory.

- 1 The title page of the *Inventions* (to an edition which also contains the *Sinfonias*) reads: “Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren *progreifen* (2) mit dreyen *obligaten Partien* richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen [...] 1723” (Bach-Archiv Leipzig 1963–2017 [henceforth: Bach-Dok], vol. 1, 220–221, emphasis original). The *Well-Tempered Clavier* title page reads: “Das Wohltemperirte *Clavier*. oder *Præludia*, und *Fugen* durch alle *Tone* und *Semitonien*, So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen *Musicalischen* Jugend, als auch derer in diesem *studio* schon *habil* seyenden besonderem Zeitvertreib [...] 1722” (Bach-Dok, vol. 1, 219, emphasis original). The *Orgelbüchlein* title page reads: “Orgel-Büchlein Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen *Choral* durchzuführen, anbey auch sich im *Pedal studio* zu *habilitiren*, indem in solchen darinne befindlichen *Choralen* das *Pedal* gantz *obligat tractiret* wird [...]” (Bach-Dok, vol. 1, 214, emphasis original). The *Orgelbüchlein* appears to have been mostly completed by 1717. See Faulkner 1997, 7.
- 2 For instance, according to Ernst Ludwig Gerber, his father, Heinrich Nicolaus Gerber, took lessons with Bach that involved Bach playing his *Inventions*, various suites, and *Well-Tempered Clavier*, finally closing with thoroughbass realizations to an Albinoni sonata, for which documentary evidence survives. Regarding Gerber, see Wolff 1998, 322; Bach-Dok, vol. 3, 474–481; and Dürr 1978. D-B Mus.ms. 455 is the Albinoni source; Spitta gives a transcription (1873/80, vol. 2, appendix following page 1014). All library sigla follow the RISM standards: <http://www.rism.info/sigla.html> (15 Dec 2019).

There is an obvious problem with studies of this sort when used to answer the question “How did J. S. Bach teach composition?” The reason is that, even if one engages with “authentic” pedagogical sources (the *Inventions*, etc.), it is a fallacy to assume that any pattern-yielding methodology offers a valid window into Bach’s pedagogy. This is the central critique of the present article: an approach based on “old sources and new methods” – wherein Bach’s pedagogical compositions (old sources) are coupled with any music-theoretical perspective (new methods) – is inherently limiting when attempting to answer the above question. This is because such an approach inevitably ends up revealing as much or more about the analyst and the chosen method as it does about Bach’s teaching. Instead, this article advocates for an inverse approach based on “new sources and old methods,” wherein recently surfaced manuscripts from Bach’s circle (new sources – actually old ones newly examined) are paired with means of musical organization coterminous with Bach (old methods). Naturally, the project at hand succeeds only to the degree that we can understand bygone theoretical perspectives and adopt them as our own. Despite the ultimate fallibility of such an endeavor, the present article aims to reconstruct some of the music-theoretical “paratext” coterminous with Bach and apply it to the interpretation of newly resurfaced pedagogical sources stemming from Bach’s circle of pupils. Linking sources from Bach’s circle with contemporaneous theory will hopefully lead to a more fitting reply to the question of how Bach taught composition.

A common element among recent archival discoveries related to Bach is that many sources involve chorale harmonization in a rather simple style, often with multiple figured basslines under each chorale. Though none of these sources stem directly from Bach, they have nevertheless prompted a reappraisal of long-held assumptions about the materials and procedures of Bach’s pedagogy. Chief among these is the widespread assumption that Bach’s teaching involved chorale harmonization in the style of his four-voice, vocal *Choralgesänge*. This view, which is still common today, was first propagated by Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), whose status as “Bach pupil” is, it turns out, not as certain as previously assumed.³ In contrast, many recently surfaced documents from Bach’s circle generally employ a much simpler style of harmonization involving improvised thoroughbass – what I call the *Choralbuch* style. Taken together, these documents shed light on a hitherto unexplored pedagogical tradition of thoroughbass chorales in Bach’s circle, suggesting that it was not the *Choralgesang*, but instead the *Choralbuch* style with multiple basses that played the central role in Bach’s pedagogy.⁴ As mentioned above, we should be deliberate in our choice of interpretive lens. I argue that we can draw maximum insight from these new sources if we attempt to understand them using the music-theoretical paratext of Bach’s day (to the extent that this is knowable).

In the present article, a “paratext” is defined as a set of foundational music-theoretical precepts. By virtue of being coterminous with Bach and exhibiting connections to his circle, it is possible that such precepts may have informed Bach’s compositional pedagogy. Thus, the paratext reconstructed below begins to define a horizon of possibilities that helps frame our interpretation of newly surfaced sources. Such framing involves the creation of boundaries, and boundaries naturally include and exclude. On the one hand,

3 See below regarding Kirnberger’s status as a Bach pupil.

4 See Remeš (forthcoming [a]) for more on this distinction. This finding has enormous implications for historically-oriented teaching today, since chorale harmonization is still a standard activity in music theory classrooms. Unfortunately, space does not permit a detailed exploration of the ramifications of these findings for contemporaneous pedagogy. See Remeš 2017a and 2018.

those ideas we permit to inform our interpretation must be reconstructed (however imperfectly) from historical sources near to Bach. On the other hand, those music-theoretical concepts found to be anachronistic with Bach's day must be excluded from our purview (however imperfectly). Chief among the ideas that need to be excluded are the concepts of chordal roots and root progressions as presented in the theories of Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Root-oriented thinking in the Rameauian model has so deeply penetrated nearly every aspect of present-day music theory (even if received nowadays through an intermediary source) that it is difficult to imagine tonal analysis without it. Yet there is scant evidence to suggest that Bach or any of his German-speaking contemporaries thought in terms of chordal roots or root progressions as we conceive of them today or as defined by Rameau. It was only after Bach's death that Rameau's ideas began to be disseminated into German-speaking lands. Indeed, J. P. Kirnberger's adoption of some Rameauian principles is one of the primary reasons for disqualifying Kirnberger as a valid witness to Bach's teachings, as we will see.⁵ Instead, it was thoroughbass theory that held pride of place in Bach's conception of compositional pedagogy.

The central importance of thoroughbass for Bach is the rationale for providing English translations of four previously unexamined manuscript thoroughbass treatises from Bach's day in a collection of editions intended to supplement the present article.⁶ Along with the work of Ludwig Holtmeier, Felix Diergarten, Johannes Menke, and others, the present article and its supporting translations thus contribute to an ongoing revisionist project intent on redefining pre-Rameau thoroughbass practice from mere "pre-theoretical" accompaniment to its true status as the highly developed and nuanced basis of eighteenth-century composition.⁷ It is my intent to explicitly link Bach with this revised conception of thoroughbass. But because the image of thoroughbass presented in the sources near Bach is unique in certain ways, I must re-tread some music-theoretical territory that will already be familiar to readers who are immersed in this scholarly discourse.

In sum, the present article aims to revise our image of "Bach as teacher" by providing an overview of newly surfaced sources from Bach's circle and by interpreting these sources using a coterminous theoretical paratext relying predominantly on a pre-Rameau thoroughbass paradigm. For reasons outlined below, my understanding of thoroughbass in Bach's day is indebted primarily to Johann David Heinichen's monumental treatise, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728). Heinichen's treatise will provide the cornerstone for a wide-ranging discussion of music-theoretical concepts including scale degree, dissonance treatment, *clausulae*, and cadences. This article concludes with a culminating example of multiple-bass chorale harmonization that applies and contextualizes the paratext reconstructed in the body of the article.

NEW SOURCES: THOROUGHBASS *CHORALBÜCHER* WITH MULTIPLE BASSES

In 2016, Robin A. Leaver reassessed the so-called *Sibley Chorale Book* (SCB) as likely originating from J. S. Bach's circle of pupils.⁸ What follows is a summary of Leaver's find-

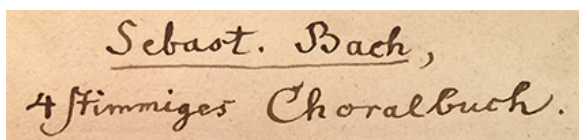
5 Holtmeier 2017 argues that Rameau's influence on German theorists in the eighteenth century was far more limited – and of a different nature – than previously thought. See below.

6 Remeš 2019b.

7 See, for example, Holtmeier 2007 and 2017, Diergarten 2015 and 2017, and Menke 2017.

8 See Leaver 2016. The SCB is named for the library at the Eastman School of Music in Rochester (New York).

ings. Philipp Spitta and Hans-Joachim Schulze had already examined the SCB, but their investigations ended prematurely once they concluded that Bach was not the scribe.⁹ Yet Leaver, who has analyzed the SCB's provenance and content in far more detail than Spitta or Schulze did, has determined that the paper's watermark originates from Dresden sometime before 1740.¹⁰ There were three Bach pupils active in Dresden in the 1730's and 1740's: Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann (1710–1784), Gottfried August Homilius (1714–1785), and Christian Heinrich Gräbner (1705?–1769). Given that the SCB's title page ascribes the work to Bach (Ex. 1), the watermark alone would seem enough to attribute the SCB at least to Bach's circle of pupils.



Example 1: Anonymous, *Sibley Chorale Book*, title page inscription, Dresden c. 1720–40

Yet Leaver has also determined that the SCB is very likely the lost chorale book that Breitkopf listed for sale in 1764: “Bachs, J. S. Vollständiges Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbaße an 240 in Leipz. gewöhnlichen Melodien. 10 thl.” [Complete Chorale Book with notes set with figured bass comprising 240 melodies in use in Leipzig].¹¹ As Leaver has shown, the SCB is a match in all four respects: (1) it is a “complete” chorale book with melodies for the entire church year; (2) the melodies are set with a figured bass; (3) the number of chorales (240) corresponds roughly to the SCB (227), the difference due to how one counts double entries; and (4) the chorales in the SCB were in use in Leipzig. In conclusion, Leaver writes that the SCB

looks very much like an anthology either made by or for an organ pupil at the beginning of his studies with Bach, though it may not have come directly from Bach but rather indirectly via one of his pupils, and therefore it could be a copy of a copy. This source served, in other words, as a workbook for learning how to create four-part settings. But it had a double usefulness: Bach could assign particular chorale melodies for the pupil to work on as test pieces, while the anthology could serve to accompany chorale singing at services. The aim was for the pupil to become proficient, by composing alternative basslines with appropriate harmonies and ultimately by improvising such settings.¹²

Thus, the SCB offers a new and valuable window into compositional pedagogy in Bach's circle. Let us briefly examine the type of setting found in the SCB.¹³

Example 2 is a facsimile of the chorale “Vom Himmel hoch” from the SCB. It is completely representative of the collection.

Example 3 gives a modern transcription of Example 2 with editorial inner voices in *Griffnotation* (i.e. three voices in close position in the right hand, one voice in left).

9 See Spitta 1873/80, vol. 2, 589 note 2; Spitta 1884–99, vol. 3, 108 note 149; Schulze 1981.

10 See Leaver 2016, 20.

11 Bach-Dok, vol. 3, 165–166.

12 Leaver 2016, 31.

13 For those readers seeking more information on the SCB, a modern edition can be found in volume 2 of Remeš 2019c. A complete facsimile is also freely available online; see <http://derekremes.com/research/sources> (15 Dec 2019).



Example 2: Chorale “Vom Himmel hoch da komm ich her” (cf. Zahn 1889–93, vol. 1, 98, No. 346), *Sibley Chorale Book*, p. 9

Example 3: Chorale “Vom Himmel hoch da komm ich her” *Sibley Chorale Book*, p. 9, modern transcription with hypothetical inner voices

As we can see, the melody is set in a very simple manner in half notes with a figured bass-line. The style, which is intended to support congregational singing, is quite distant from Bach’s highly ornamented *Choralgesänge*. To facilitate this comparison, Example 4 shows Bach’s four-part vocal setting of the same chorale from the *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248).

Such *Choralgesänge* are far more embellished than the SCB’s settings. Of course, Bach was by no means unfamiliar with the style of chorale harmonization found in the SCB. Example 5 shows Bach’s organ setting of “Vom Himmel hoch” from a manuscript copied by his pupil, Johann Tobias Krebs.¹⁴

Like the SCB, Example 5 contains only outer voices and figured bass in a simple style with a half-note pulse. Example 5 also includes two *Zwischenspiele* (interludes) that were commonly improvised between phrases during congregational singing. That the SCB does not include *Zwischenspiele* suggests either that the author/scribe could already improvise them, or that the collection was used primarily for practice in composing and realizing figured-bass chorales. In this regard, it is curious that the SCB’s title page (see Ex. 1) contains the phrase “4stimmiges Choralbuch” (four-part chorale book), since the settings in the SCB only ever include outer voices. We know, however, that Bach’s pedagogy involved harmonizing chorales in four voices (see below). Thus, the title page’s reference to four parts could be a vestige of Bach’s instruction.

14 A facsimile is available at https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00068011/00000242.jpg (15 Dec 2019).

Example 4: J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, part 1, Nr. 9, *Choralgesang* setting of the chorale “Vom Himmel hoch” (score reduced from four voices)

Example 5: J. S. Bach, *Choralvorspiel* BWV 738a, organ setting of the chorale “Vom Himmel hoch” (D-B Mus.ms. Bach P 802)

The settings found in the SCB only ever contain one bassline per chorale melody. What of the growing body of newly surfaced multiple-bass sources heralded in the introduction? In her 2015 dissertation, Susan McCormick catalogued several thoroughbass chorale books originating from Bach’s pupils and grand-pupils, a number of which contain multiple unrealized figured basses. For instance, Example 6 shows a facsimile from a *Chorallbuch* attributed to Bach’s pupil, Johann Christian Kittel (1732–1809).

Example 6: Johann Ch. Kittel, *Chorallbuch* (c. 1750–60), “Vom Himmel hoch” with multiple figured basslines (private possession of Yo Tomita, Newtownabbey, UK)

As in the previous examples, the upper staff shows the chorale “Vom Himmel hoch” (only the first two phrases). Below there are five unrealized figured basslines. Though it is in quarter notes, the setting otherwise resembles the simpler *Choralbuch* style of the SCB more than the ornamented style of the *Choralgesänge*. Yet this is only one of very many recently rediscovered multiple-bass chorale sources.

Example 7 builds on McCormick’s work by attempting to map all multiple-bass chorale sources known at present.

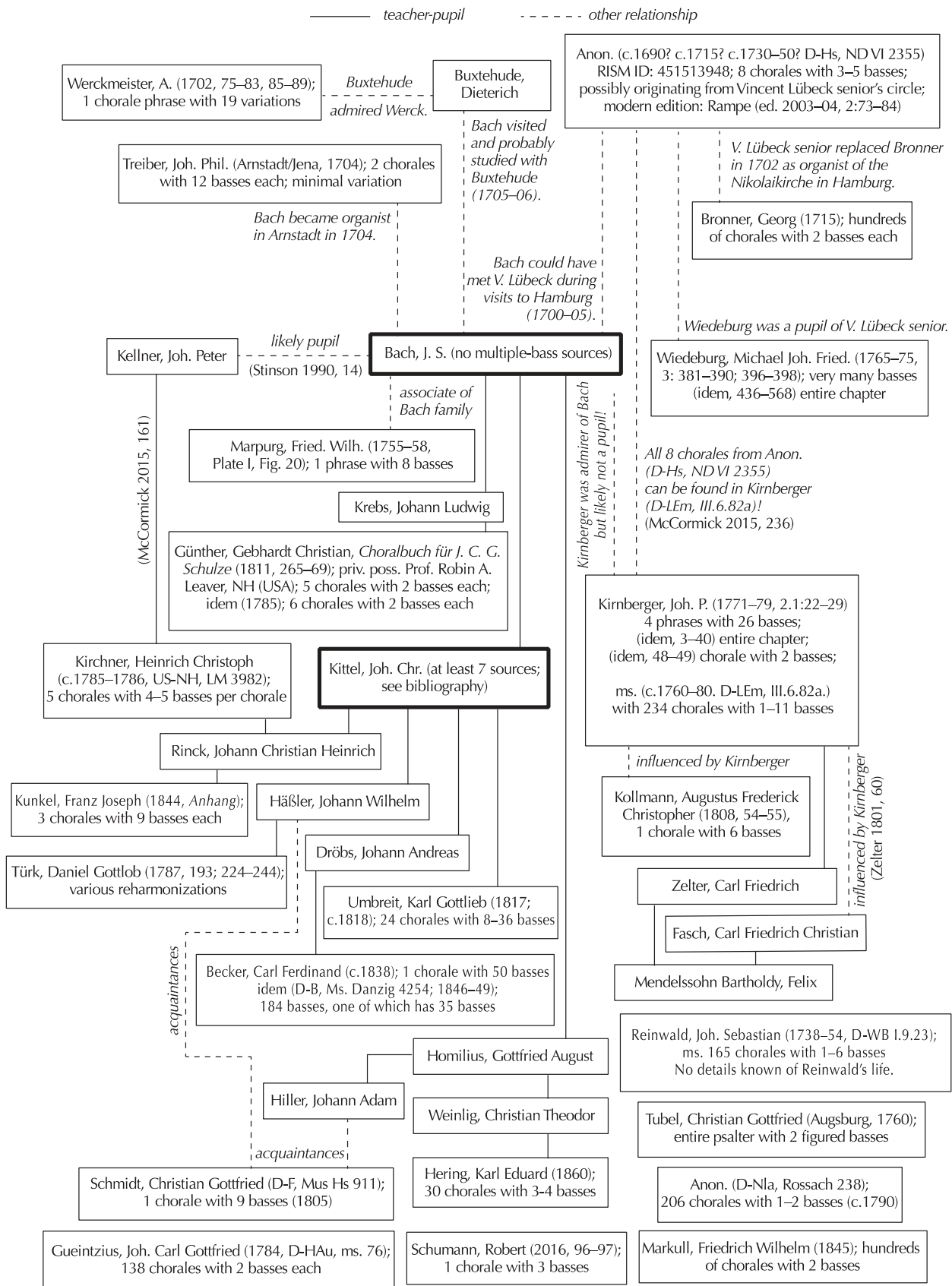
Note that this diagram only contains those chorale-based sources containing *multiple basses*. (Thus, the SCB is not shown.) To include all single-bass German *Choralbücher* from the eighteenth century would have made Example 7 unmanageably complex. Besides, it is the technique of multiple-bass harmonization that is to be highlighted in particular. Solid lines in Example 7 represent teacher-pupil relationships; dashed lines represent another relationship, as indicated. Though no multiple-bass sources can be attributed to Bach directly, Bach clearly forms a central node in this philological web, since he has more connections than anyone else. The person with the second-most connections is Kittel, to whom at least seven multiple-bass sources can currently be attributed (see bibliography). Space restrictions do not permit a detailed analysis of every source in Example 7.¹⁵ I will simply note that, given the number of sources listed in Example 7, the technique of multiple-bass chorale harmonization was certainly well known in some eighteenth-century German circles and that it survived well into the nineteenth century with connections to prominent musicians like Robert Schumann and Felix Mendelssohn Bartholdy. With time, more sources will certainly come to light. Rather than providing a complete historical overview of this tradition, the present article will focus primarily on the teachings of Kittel. The reasons for this are: (1) Kittel has a central position in Example 7; (2) accounts of Kittel’s teaching confirm he used multiple bass; (3) Kittel claims to represent Bach’s teachings in his treatise; and (4) unlike Kirnberger, Kittel is known to have studied with Bach. We will return to Kittel below.

Given this abundance of multiple-bass sources stemming from Bach’s circle, the pressing question becomes: Did Bach utilize multiple-bass harmonization in his compositional pedagogy? Carl Philipp Emanuel Bach’s description of his father’s teaching suggests that he did:

In composition he [J. S. Bach] went directly to what was practical with his students, omitting all the dry species of counterpoint given by Fux and others. His pupils had to begin by learning pure four-part thoroughbass. From this he went to chorales; first he added the bass to them himself, and they had to invent the alto and tenor. *Then he taught them to make the basses themselves.* He particularly insisted in the writing out of the thoroughbass in parts. His instruction in fugue began with two-voice ones, and so on [*Inventions* and *Sinfonias*?]. The realization of a thoroughbass and the introduction to chorales are without doubt the best method of studying composition, as far as harmony is concerned [emphasis added].¹⁶

15 I undertake a more thorough analysis in my forthcoming dissertation. See also Leaver/Remeš 2018.

16 “In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller trockenen Arten von Contrapuncten, wie sie in Fuxen u. andern stehen. Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen. Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße. Bey der Lehrart in Fugen fieng er mit ihnen die zweystimmigen an, u. s. w. Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition, *quoad Harmoniam*” (Bach-Dok, vol. 3, 289, emphasis original, my translation).



Example 7: Multiple-bass chorale sources in Bach's sphere of influence, expanding on McCormick 2015, 215–217 and 249

It is C. Ph. E. Bach's use of the word "basses" in the plural that is potentially suggestive of multiple-bass composition. Until recently, this was tacitly assumed to refer to multiple settings with one bassline each, as in the *Choralgesänge*. But in light of recent archival findings, it seems more likely that C. Ph. E. Bach was in fact referring to *multiple-bass* harmonization, probably in the *Choralbuch* style.¹⁷ Naturally, this finding has enormous ramifications for our understanding of Bach's pedagogical method.

Broadly speaking, multiple-bass harmonization in the *Choralbuch* style humanizes "Bach as teacher" as someone concerned with immediately practical matters, like training his students to accompany congregations and thus to attain church positions. This pedagogical method also dispels the presumption that Bach's materials (the *Choralgesänge*) were always designed to reflect and build toward the complexity of his most contrapuntally advanced compositions. Of course, this was still sometimes the case, depending on the student's abilities. For instance, a letter exchange between J. S. Bach and his eldest son, Wilhelm Friedemann, first discovered in 2002, reveals that Bach taught his son advanced techniques like invertible counterpoint and canon.¹⁸ But at other times, the apparent starting point of Bach's pedagogical method – the *Choralbuch* style – seems to have been much more pedestrian than scholars have previously thought. This was apparently the assumption underlying Philipp Spitta's rationale for disregarding the SCB as not possibly being Bach's work. Upon examining the manuscript around 1880, Spitta concluded that, "The volume exhibits, neither in Bach's handwriting nor in the composition of the chorales, a single trace of Bach's style or spirit."¹⁹ One assumes Spitta must have had Bach's *Choralgesänge* in mind when making such a dismissive statement. Although it was C. Ph. E. Bach who first published his father's *Choralgesänge*, it was through Kirnberger's tireless advocacy that the *Choralgesang* was established as the idealized microcosm of Bach's compositional technique – what Kirnberger calls the "pure style" (*reiner Satz*).²⁰ The pedagogical tradition centered on the *Choralgesänge* (to which modern music theory pedagogy is heir) first emerged after Bach's death and gained ground with the Bach revival in early nineteenth-century Germany.²¹ But, as it turns out, Kirnberger may have never studied with Bach at all.

KIRNBERGER'S THEORIES: MORE RAMEAU THAN BACH?

A recent article of mine explored the writings of Kittel and Kirnberger as witnesses to Bach's multiple-bass pedagogy.²² After considering the matter further, I now believe it necessary to largely exclude Kirnberger's theoretical writings from the reconstruction of Bach's teachings. The first reason is that it cannot be proved conclusively that Kirnberger ever studied with Bach. According to Friedrich Wilhelm Marpurg's (1718–1795) biographical sketch,

17 Though no multiple-bass sources from C. Ph. E. Bach survive, in Leaver/Remeš 2018 we show that C. Ph. E. Bach personally endorsed the pedagogical use of thoroughbass chorales.

18 See Wollny 2002. The sources are given in J. S. Bach 2011, 67–84.

19 "Das Büchlein zeigt aber weder Bachs Handschrift, noch auch im Satze der Choräle eine Spur Bachschen Stiles und Geistes." Spitta 1873/80, vol. 2, 589 note 2, my translation.

20 Regarding Kirnberger's role in editing Bach's chorales, see Schering 1918. For a complete listing of editions of J. S. Bach's chorales, see Wachowski 1983.

21 See Wolff 1991.

22 Remeš 2017b.

Kirnberger went to Leipzig in 1739 to study with Bach for two years.²³ But another document places Kirnberger in Sondershausen in 1740, and then back in Leipzig in 1741.²⁴ Naturally, isolated trips while still studying with Bach are possible. But it also raises suspicion that Kirnberger, who was apparently quite devoted to Bach, never once states directly in print that he was in fact Bach's student, nor does he ever recall a personal anecdote about a lesson, as does Kittel.²⁵ On the contrary, it seems Kirnberger would have exploited the association to his own advantage during his heated disputes with Marpurg regarding theoretical matters.²⁶ Instead, Kirnberger turned to C. Ph. E. Bach to determine whether or not J. S. Bach's theoretical views were compatible with those of Rameau. Had Kirnberger actually studied with J. S. Bach, would he not have known already?

C. Ph. E. Bach's response highlights the second and ultimately more significant reason for excluding Kirnberger's theoretical writings from this reconstruction of J. S. Bach's pedagogy. C. Ph. E. Bach's reply was unequivocal (and devastating for Marpurg): "You can loudly proclaim that my and my late father's principles are anti-Rameauian."²⁷ Of course, Rameau apologists will be quick to point out that neither Marpurg, Kirnberger, nor C. Ph. E. Bach possessed an accurate understanding of Rameau's theories.²⁸ Setting aside the tangled issue of eighteenth-century German Rameau reception and its often nationalistic overtones, the decisive fact is that, even while claiming to champion Bach (the German) against Rameau (the Frenchman), Kirnberger nonetheless accepted the two basic premises of Rameau's multifarious theory: (1) *son fondamentale*, or the notion that all chords, even dissonant ones, have roots; and (2) *basse fondamentale*, or the idea that root motion between harmonies is syntactically meaningful. Whether Kirnberger truly understood Rameau's theories in all their subtlety is irrelevant to the present discussion. What matters is the conclusion that Walter Heimann came to already in 1973:

Excluding the occasional out-of-place borrowing from older compositional theory, Kirnberger finds himself grounded in the new French music theory. His theoretical perspective should therefore not be equated with Bach's manner of compositional organization [...].²⁹

23 See Marpurg 1754–78, vol. 1, 85. See Serwer 2001.

24 See Seiffert 1889, 366; Serwer 2001.

25 Kittel writes that, "Wenn Seb. Bach eine Kirchenmusik aufführte, so mußte allemal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagniren. Man kann wohl vermuthen, daß man sich da mit einer mageren Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte. Demohnerachtet mußte man sich immer darauf gefaßt halten, daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu geniren, das Accompagnement mit Massen von Harmonien ausstaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des strengen Lehrers" (1801–08, vol. 3, 33). "Whenever Seb. Bach performed a piece of church music, one of his capable pupils had to accompany on the harpsichord. One can easily presume that no one dared to put forward a meager thoroughbass accompaniment. Nevertheless, one always had to be prepared to have Bach's hands and fingers quickly intervene among the hands and fingers of the player and, without getting in the way of the latter, furnish the accompaniment with masses of harmonies that made an even greater impression than the unsuspected close proximity of the strict teacher." Translation based on Wolff 1998, 323.

26 Regarding these disputes, see Lester 1992, 231–257 and Holtmeier 2017.

27 "Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen." (Kirnberger 1771–79, vol. 2.3, 188, my translation)

28 See Christensen 1998, 30–31.

29 "Denn Kirnberger befindet sich, von einzelnen systemfremden Anleihen aus älterer Satzlehre abgesehen, auf dem Boden der neuen französischen Musiktheorie. Seine Satzperspektive ist daher mit Bachs

Heimann continues that, in reducing all harmony to two chords and their inversions (the triad and dominant seventh) – as Rameau does – Kirnberger has left behind the seventeenth-century thoroughbass tradition, to which J. S. Bach was heir. And while Holtmeier argues that Kirnberger was only superficially influenced by Rameau, Christensen has referred to Kirnberger’s magnum opus, *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79), as “the most thorough and sophisticated appropriation of Rameau’s fundamental bass published in German during the eighteenth century.”³⁰ It is not my intent to arbitrate this complex dispute here. Rather, I merely wish to emphasize that, following Heimann, the only credibly Bachian aspects of Kirnberger’s writings are that, like Bach, Kirnberger places four-part chorales before fugue and Kirnberger frames his entire theory in terms of thoroughbass practice. In light of this evidence, Kirnberger’s claim to represent Bach’s pedagogy should be viewed with skepticism.³¹ The reason has to do with the influence of Rameau’s theories on German-speaking theorists.

As Heimann proposes, the history of thoroughbass is productively divided into pre- and post-Rameau categories, such was the irresistible allure of Rameau’s “rationalist” theories of the *son* and *basse fondamentale*(e). This conceptual fault line first appears with the publication of Rameau’s *Traité de l’harmonie* (Paris 1722) and snakes its way toward Germany after Marpurg’s 1757 German translation of Jean le Rond d’Alembert’s (admittedly problematic) summary of Rameau’s theories, the *Éléments de musique* (Paris 1752). Regardless of Kirnberger’s precise source – and leaving aside the problem that most Germans had never read Rameau in the original French and therefore received a skewed version of Rameau’s ideas via Marpurg³² – by 1770 Kirnberger was aware of some basic Rameauian principles, for he subscribed to his own unique reading of *basse fondamentale* theory in his *Kunst des reinen Satzes*. This hybridization of ideas between Rameau and Kirnberger has led to confusion regarding whether Kirnberger’s views truly represent those of Bach.

Ever since David Beach’s 1982 translation of Kirnberger’s *Kunst des reinen Satzes*, it seems Anglo-American theory has been disproportionately fixated on Kirnberger. On the one hand this is because elements of Kirnberger’s theories can conveniently be read as precursors of Schenker’s theories. On the other hand, certain Anglo-Americans tend to elevate Kirnberger because of the mistaken belief that his theories are “rooted in the discipline of strict counterpoint of his teacher, Johann Sebastian Bach.”³³ Even though C. Ph. E. Bach does use the word *rein* (“pure”) in the above description of his father’s

Ordnungsweise nicht gleichzusetzen: die spezifische Ordnungsweise und der Eigencharakter der älteren Generalbaßlehre scheinen, soviel kann an dieser Stelle gesagt werden, mit der Lehre von den beiden Grundakkorden bereits vergessen und ersetzt worden zu sein.” (Heimann 1973, 19, my translation)

30 Christensen 2016, 106. Holtmeier writes that “Anstatt im Kirnbergerschen ‘Grundbass’ jene Spuren der Rameauschen Musiktheorie zu suchen, die dort gar nicht gefunden werden können, sollte man Kirnbergers ‘Grundbass’ lieber als das eigenständige Konzept eines Fundamentbasses begreifen, das seine Entstehung zwar durchaus der äußerlichen Anregung durch die Rameausche Musiktheorie verdankt, das aber in inhaltlicher und technischer Hinsicht deutlich von der *basse fondamentale* unterschieden ist und eine ganz eigene und von der Rameauschen Musiktheorie unabhängige Rezeptionsgeschichte hat” (2017, 231, emphasis added).

31 Kirnberger wrote that, “Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu führen und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesucht.” (1782, 5)

32 See Lester 1992, 239.

33 Palisca 1982, vii.

method (the same word used in Kirnberger's *Die Kunst der reinen Satzes*), the adjective remains an unqualified and relative term implying merely a high degree of technical accountability. As C. Ph. E. Bach's account states, this strictness was apparently ensured by requiring students to write out their thoroughbass realizations in four independent voices. Indeed, C. Ph. E. Bach's phrase – "pure four-part thoroughbass" – makes no claim as to the theoretical foundation for such settings. Thus, rather than basing the following reconstruction of a theoretical paratext on Kirnberger's theories, I wish to endorse and expand upon Heimann's thesis that J. S. Bach's music – and by extension his pedagogy too – is most lucid when viewed through the theoretical lens that begot it: the pre-Rameau thoroughbass tradition, specifically the version of this theory formulated by Heinichen in his monumental treatise, *Der General-Bass in der Composition* (1728).

There are at least three reasons for relying on Heinichen as a window into Bach's theoretical views. The first is that Bach acted as agent for Heinichen's treatise, selling it out of his home in Leipzig.³⁴ This suggests a willingness to be publicly associated with Heinichen's work, if not an outright endorsement of it. At the very least, it means that by 1729 there were copies of *Der General-Bass* in the Bach household; one assumes Bach at least cracked it open once. A second reason for associating Bach's views with Heinichen's is that both men believed the principles of composition to be derived from thoroughbass. This can be seen directly in Heinichen's introduction.³⁵ And in a little-known testimonial Bach wrote in 1727 for his student, Friedrich Gottlieb Wild (1700–1762), Bach attested that Wild "has taken special instruction from me in the clavier, thoroughbass, and the fundamental principles of composition that are derived from them."³⁶ The significance of this can hardly be overstated. It provides definitive evidence that, at one point in his life, Bach was convinced that compositional principles were derived from thoroughbass at the keyboard, which has potential implications for his teaching.³⁷

We find the same view expressed in Friedrich Erhard Niedt's *Musicalische Handleitung* (1700–17), where Niedt describes how his teacher, *Herr Prudentio*, holds thoroughbass to be "the entire foundation of *Musica practica* and composition."³⁸ *Herr Prudentio*

34 Bach's role as agent for Heinichen's 1728 treatise was first announced in the *Leipziger Post-Zeitung* on April 4, 1729 (see Bach-Dok, vol. 2, 191).

35 "Dass der *Bassus Continuus*, oder so genannte *General-Basse* nechst der *Composition* eine der wichtigsten und *fundamentalesten* *Musicalischen* Wissenschaften sey / dessen wird kein *Music-Verständiger* in Abrede seyn. Denn woher entspringet derselbe anders / als aus der *Composition* selbst? und was heisset endlich *General-Bass* spielen anders / als zu der einzigen vorgelegten *Bass-Stimme* die übrigen Stimmen einer völligen *Harmonie ex tempore* erdencken / oder darzu *componiren*?" (Heinichen 1728, 1, emphasis original)

36 "Als habe solches wegen christlicher Schuldigkeit nicht abschlagen, sondern vielmehr mit Bestand der Wahrheit attestiren können, daß wohlgedachter Mons: Wild in die Vier Jahre so er auf hiesiger Vniversität gelebet sich allezeit fleißig und emsig erwiesen, solchergestalt, daß er nicht allein Unsere Kirchen Music durch seine wohlerlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und denen daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren laßen [...]." (Bach-Dok, vol. 1, 127, my translation)

37 A recent article of mine explores Heinichen's compositional and improvisational pedagogy (Remeš 2019a).

38 "Ich verdiengte mich noch selbigen Tages bey einem Becker auf ein Jahr lang in die Kost / und kam des andern Tages / und folgendts täglich um bestimmte Zeit zum Herrn *Prudentio*, welcher mich stracks Anfangs im *General-Bass* informirte / sagende / darinnen bestehet das ganze *Fundament* der *Musicae practicae* und *Composition*, und davon mache ich mit allen meinen Schülern den Anfang / davon haben sie diesen Nutzen / daß sie sich nicht mit der verdrießlichen *Tabulatur* plagen dürffen / und doch / wenn

is very likely an allegorical reference to Johann Nicolaus Bach (1669–1753), J. S. Bach's cousin, with whom Niedt studied in Jena. Large portions of Niedt's treatise were copied into the *Vorschriften und Grundsätze* (c. 1738), an anonymous manuscript that seems to originate from Bach's teaching activities in Leipzig. This suggests that J. N. Bach, Niedt, Heinichen, and J. S. Bach (among others) may have formed a cohort of like-minded musicians, at least regarding the importance of thoroughbass in composition and pedagogy.

A third reason for privileging Heinichen has to do with David Kellner's enormously popular treatise, *Treulicher Unterricht im General-Bass* (1732), which is essentially a digest of Heinichen's *Der General-Bass*. Robin Leaver and I recently discovered that C. Ph. E. Bach endorsed the combined publication of the thoroughbass chorales in his *Neue Melodien zu einigen Liedern des Neuen Hamburgischen Gesangbuchs* (1787) with a reprint of Kellner's treatise in 1788.³⁹ This strongly implies that C. Ph. E. Bach both assigned a pedagogical function to the thoroughbass chorales in his *Neue Melodien* and associated chorale harmonization with Kellner's treatise. In this, C. Ph. E. Bach may have been passing on aspects of his father's teachings, since C. Ph. E. Bach once wrote that, "In composition and clavier playing I never had any other teacher except my father."⁴⁰ Did C. Ph. E. Bach thus learn of Kellner through his father? Or did J. S. Bach even use Kellner's treatise at times in his own teaching as a convenient digest of Heinichen's *Der General-Bass*? Indeed, J. S. Bach's associate, Lorenz Mizler (1711–1778), suggests precisely this in his review of Kellner's treatise – that pupils should begin with Kellner before proceeding to Heinichen.⁴¹ Whatever the case, the new evidence associating C. Ph. E. Bach with Kellner forms an indirect link between Heinichen's theoretical views and thoroughbass chorales in J. S. Bach's circle. For this reason and the two already enumerated, Heinichen's treatise will form the foundation of the following reconstruction of a music-theoretical paratext in Bach's time.

RECONSTRUCTING PARATEXT: HOW TO COMPOSE MULTIPLE BASSES TO A CHORALE

In order to help us contextualize the following theoretical principles, we will frame them in the context of a hypothetical lesson. Let us imagine that we are a student in Bach's circle tasked with composing or improvising multiple figured basslines to the chorale "Jesu meine Freude" (Ex. 8). How would we begin? What theoretical presuppositions and methodologies might Bach or his pupils have brought to bear on this task? What follows is an attempt to answer this question, with the implication that these principles may have played a role in Bach's teaching. The melody "Jesu meine Freude" will act as a recurring theme throughout the remainder of this article, finally culminating with an analysis of Kittel's multiple-bass setting to this melody.

sie schon viele Jahre gelernt / Pappierne Organisten bleiben / sondern daß sie in kurzer Zeit gute *Fundamental-Musici* werden." (Niedt 1700–17, vol. 1, § 20; emphasis original, my translation)

39 Leaver/Remeš 2018. A modern edition of C. Ph. E. Bach's *Neue Melodien* and the first English translation of Kellner's *Treulicher Unterricht* can both be found in volume 1 of Remeš 2019c.

40 "In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater." (C. Ph. E. Bach 1773, 199, my translation)

41 "Welche alle noch ziemlich abgefasset sind, so daß es [Kellners *Treulicher Unterricht*] vor einen Anfänger wohl zu gebrauchen ist. Nach diesen, können Herrn Matthesons Organisten-Probe, dessen General-Bass-Schule, und Heinichens General-Bass mit vielen Nutzen gebraucht werden." (Mizler 1739–54, vol. 1, 27)



Example 8: The chorale “Jesu meine Freude” (cf. Zahn 1889–93, vol. 4, 651, Nr. 8032)

Bass Degrees, Not Chordal Roots

Our reconstruction of theoretical paratext in Bach’s circle begins by establishing the importance of the bass degree in contemporaneous analytical and compositional thinking. At the same time, we must acknowledge the dearth of evidence implying that identification of chordal roots and root progressions in the Rameauian model played anything more than a marginal role in German theory before c. 1750, especially in Bach’s circle.⁴² A manuscript source from Bach’s pupil, Bernhard Christian Kayser (1705–1758) confirms the presence of bass-degree analysis in Bach’s pedagogical method.⁴³ The source, D-B Mus.ms. Bach P 401, dates from 1722–23 and is shown in modern transcription in Example 9.

Kayser studied organ with Bach in Köthen from 1717 to 1720. In 1723, Kayser followed Bach to Leipzig, where he also studied law at the University beginning in 1724. Christoph Wolff and Markus Zepf write that, “For a number of years Kayser was apparently one of Bach’s closest associates, perhaps even serving for a time as Bach’s private secretary.”⁴⁴ Kayser made several copies of Bach’s works, and his handwriting often closely resembles Bach’s. Given Kayser’s proximity to Bach, it seems likely that the analytical markings in P 401 must stem from Bach’s influence. The lowest line of markings in Example 9 indicates the bass degrees, where “f.” stands for *finalis* or possibly *fundamentum*, meaning the first scale degree.⁴⁵ The markings above the staff indicate the intervals above the bass (i.e. thoroughbass figures). Dashes between notes indicate stepwise motion to degrees $\hat{1}$, $\hat{3}$, or $\hat{5}$, thus emphasizing melodic arrival on the tonic triad. Thus, we can reasonably assume that Bach’s method of teaching chorale harmonization relied on the concept of bass degree. Bach’s apparent analytical attention given to bass degrees was by no means anomalous for his day. Like P 401, many eighteenth-century thoroughbass treatises emphasize their importance, the most important being Heinichen’s *Der General-Bass*.

42 Christensen has argued that the oral transmission of Rameau’s *Traité de l’harmonie* (1722) permeated German-speaking lands before mid-century, but his evidence is, on the whole, unconvincing. According to Christensen, Kellner’s *Treulicher Unterricht* (1732) suggests “that some of Rameau’s practical ideas were already percolating through Germany by the 1730’s” (2016, 111). But the table of seventh-chord inversions in Kellner (ibid.) is by no means an indication of Rameau’s influence; an awareness of inversions can be found everywhere in Heinichen (1728). Indeed, Heinichen was in fact Kellner’s primary influence, as described in the introduction to Remeš 2019c. Whether J. N. Bach truly subscribed to Rameau’s theories (Christensen 2016, 112) will require further investigation – by Schröter’s account (1772, x), J. N. Bach had not even read it.

43 See Dürr 1986, Deppert 1987, Lester 1992, 82–87 regarding P 401. The scribe of P 401 was first identified as Bernhard Christian Kayser in Talle 2003, 155–172. See also Bach-Dok, vol. 5, no. B240a. Byros 2015 gives facsimiles of the relevant pieces in P 401 in his Examples 10 and 11.

44 Wolff/Zepf 2012, 41.

45 Lester (1992, 82) believes “f.” means *finalis*. In the remaining examples I adopt the notational convention of indicating bass degrees with encircled Arabic numerals.

[Bass Degrees:] [c:] 8. 7. 8. 5. 6. 8. 7. 8. 2. 5. f. 7. 8. 2. 4. 5. 6. 5. 4. 3. f. 7. [g:] 2. f. 7. 6. 5. 4. 6. 5. 4.

[Figured Bass:] 6. ̄. f. 6. 3. 3. 2. 4. 6.

[g:] 3. 2. 3. 4. 7. f. 2. 7. f. [c:] f. 2. 3. 4. 5. 6. - 2. [Bb:] 4. 5. 6. 7. f. - 4.

[c:] 4. 5. 6. 5. 4. 3. 2. f. 7.

[Bb:] 4. 5. 6. 7. f. - 4.

[c:] f. 7. f. 5. 6. f. 7. f. 2. 5. f. 7. f. 2. 4. 5. 6. 5. 4. 3. f. 7. [c:] 4. 3. 2. f. 2. 3. 2. f. [g:] 2. f. [E:] 4. 3. 2.

[8.] 4. 3. 3. f. 7. 9. 8. 6. 6. 7. 5. 3. 6. 2. 3. 3. 4 \sharp . 3. 3. 4. 3. 4 \sharp . 6. 6. ̄. f. 7. 3. 5 \sharp .

[8.] [remainder not shown]

Example 9: J. S. Bach, Fugue in c-minor in P 401 (c. 1720–39), m. 1–10, with bass-degree and figured-bass analysis by Bach’s student, Bernhard C. Kayser (1705–1758). Editorial annotations added in brackets. The key signature has two flats in the original; “f.” means “finalis,” or degree one.

Figurae fundamentales: Syncopatio and Transitus (A Dyadic Model of Dissonance)

Heinichen’s treatise is best understood as the culmination of music-theoretical trends that had been in development for over a century. Like all Italian fashions, the practice of thoroughbass, which first emerged in the late sixteenth century in Italy, quickly spread to German-speaking lands in the early seventeenth century. With few exceptions, seventeenth-century thoroughbass is characterized by its status as mere accompaniment, subsidiary to the inherited tradition of Renaissance vocal composition.⁴⁶ It was only at the turn of the eighteenth century that German theorists began to recognize the potential of thoroughbass as a compositional tool.⁴⁷ This can be seen in a cohort of musicians including Andreas Werckmeister, Georg Muffat, Niedt, Johann Baptist Samber, and Heinichen.⁴⁸ Yet the inheritance of Renaissance teachings, particularly the notion that dissonance is a dyadic event, remained present for a time. This is particularly evident in Heinichen’s 1728 treatise, as in Johann Valentin Eckelt’s manuscript treatise *Kurtzer Unterricht*,

46 For a list of seventeenth-century authors who view thoroughbass as accompaniment, see Remeš 2019b, 97 note 10.

47 Adriano Banchieri (1568–1634) was one of the first to recognize thoroughbass as counterpoint, not just accompaniment. See Bellotti 2017.

48 See Werckmeister 1698 and 1702; Muffat 1699 and c. 1710; Niedt 1700–17; Samber 1704; Heinichen 1711 and 1728.

which is presented in the translations accompanying the present article.⁴⁹ It is with the emergence of more vertical models of chordal dissonance after the mid-eighteenth century, in part due to Rameau's influence, that the traditional dyadic view began to wane.

In Heinichen's treatise, there are only two types of dissonance: *syncopatio* and *transitus* (Ex. 10).

Example 10: Johann D. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (1728, 160), illustration of the 2-*syncopatio* and 2-*transitus* in terms of a two-voice structural “core”

The implied texture in Example 10 is four voices, the two inner voices being implied by the figures. What is crucial to take away from Example 10 is that, even though Heinichen viewed a four-voice texture as the standard (as did Bach), he still held nearly all dissonances to be two-voice events.⁵⁰ Therefore, most dissonant chords involve a two-voice “core” supplemented by two auxiliary *Hülffs-Stimmen*, or “helping voices.”⁵¹ Such a view is implied in Example 10 and made explicit throughout Heinichen's treatise.

The first type of dissonance, or *syncopatio*, is akin to a suspension. However, it should not be understood in the Rameauian and Kirnbergian manner as a delayed arrival of a missing chord tone. Rather, *syncopatio* should be understood purely in terms of intervals in a syncopated rhythmic context. This makes the *syncopatio* more flexible than a suspension because its resolution only need concern the two-voice dyadic “core.” What the auxiliary voices do remains undetermined, which is to say, free. As is well known, the two voices in a *syncopatio* are traditionally divided into the active “agent” voice and the passive (i.e. tied) “patient” voice after the writings of Giovanni Maria Artusi (c. 1540–1613).⁵² For instance, in Example 10, all three instances of *syncopatio* have an upper-voice agent and lower-voice patient, the latter of which is obligated to resolve down by step. The subcategories of *subsyncopatio* and *supersyncopatio* were sometimes used in the eighteenth century to refer to the location of the tied patient voice – either below or above, respectively.⁵³ Almost all dissonant intervals may appear either as a *sub-* or *super-**syncopatio*; only the diminished fifth exists exclusively as a *supersyncopatio* in Heinichen's conception.

Heinichen's second dissonance category is that of *transitus*. As defined by Christoph Bernhard (1628–1692), a student of Heinrich Schütz (1585–1672), *transitus* incorporates both passing and neighbor tones.⁵⁴ The term's literal meaning, “to pass through,” suggests

49 Remes 2019b. See especially pages [8]–[16] of Eckelt's *Kurter unterricht*. Eckelt was a pupil of Johann Pachelbel, who taught Johann Christoph Bach, J. S. Bach's brother and first teacher.

50 On four-voice texture being the standard, see Heinichen 1728, 130–132. Regarding Bach's use of four-voice textures, see above C. Ph. E. Bach's description of his father's teaching (note 16).

51 The double or triple *syncopatio* are exceptions in which the “core” has three or four voices, respectively.

52 See Artusi 1598, 40.

53 See, for instance, Heinichen 1728, 171, footnote (m).

54 “*Transitus* was invented in order to ornament the unison [neighbor] or leap of a third [passing] in a voice.” (“*Transitus* ist erfunden worden, den *unisonum* oder Sprung der *Tertie* einer Stimme zu zieren”; Müller-Blattau 1963, 64, emphasis original, my translation).

correctly that passing tones are the more typical figure of the two, however. It is significant that Bernhard designates *syncopatio* and *transitus* as *Figuras fundamentales*.⁵⁵ That Heinichen bases his entire theory of dissonance on the traditional categories of *syncopatio* and *transitus* is indicative of his intimate connection to seventeenth-century teachings. And given the above-mentioned links between Heinichen and Bach, it is conceivable that Bach too understood dissonance in terms of *syncopatio* and *transitus*. One problem with the dyadic model of dissonance in a polyphonic context, however, is the question of where to measure intervals from. In thoroughbass theory, one tends to measure from the bass. Intervals involving the bass are termed “primary.” But intervals not involving the bass (between two upper voices) – “secondary intervals” – still play an important role in Heinichen’s theories. A disregard for secondary intervals has led some modern writers to misrepresent pre-Rameau thoroughbass as primitive.

Indeed, it seems that in many histories of the Baroque era, thoroughbass suffers from an image problem. Thoroughbass is often perceived as being dull, pedantic, and overly prescriptive.⁵⁶ In truth, thoroughbass is an empty vessel, able to accommodate a variety of theoretical perspectives. The reason is that thoroughbass alone asserts no theoretical position – it is merely a neutral system of notation. It must be augmented by more context-sensitive factors. In the absence of such factors, thoroughbass is sometimes disparaged as lacking analytical nuance.⁵⁷ To be clear, I do not wish to devalue “modern” theories that label roots and track their movements. My intent is instead, with respect to Bach’s practice, to empty our thoroughbass-vessel of root-oriented assumptions and instead to fill it with concepts drawn from seventeenth-century contrapuntal theory as codified in Heinichen. Carl Dahlhaus gives an excellent example that both illustrates my point (Ex. 11).⁵⁸ Here we see how the figure “4/2” may refer variously to (1) a double *supersyncopatio*, (2) a *subsynchronatio*, (3) a double upper-voice *transitus*, or (4) a bass *transitus*. Heinichen’s understanding of thoroughbass is highly sensitive to this sort of contrapuntal context.

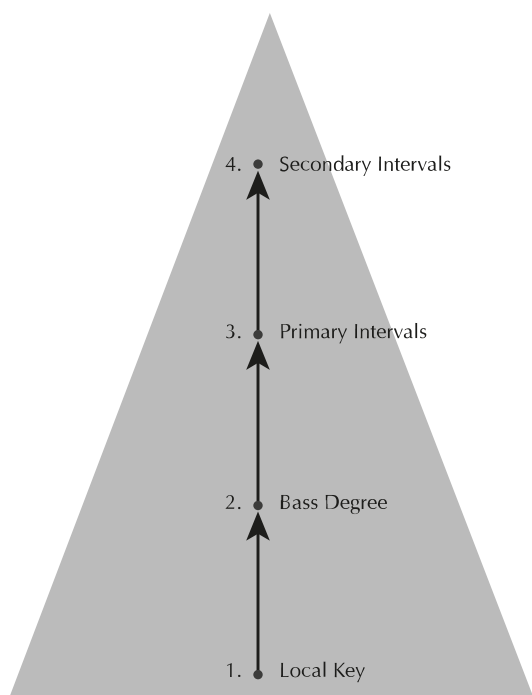
The image shows a musical staff in bass clef with a 4/2 time signature. It is divided into four measures, each labeled with a number in brackets below the staff: [1], [2], [3], and [4]. Above the staff, four annotations in brackets describe the figures: [double supersyncopatio], [subsynchronatio], [upper-voice double transitus], and [lower-voice transitus]. The notation consists of notes on a five-line staff, with some notes beamed together or marked with specific rhythmic values.

Example 11: Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1967), example illustrating the analytical neutrality of thoroughbass figures (Dahlhaus 2001, 134). Annotations are editorial.

- 55 Bernhard writes that, “I divide them [dissonances] into *Figuras fundamentales* and *superficiales*. I term *Figuras fundamentales* those that occur in the *fundamental Composition*, or old style, no less often than in other styles. Such *figurae fundamentales* are two: namely, *Ligatura* [i.e., *syncopatio*] and *transitus*.” (“Ich theile sie aber di[e]ßmal in *Figuras fundamentales* and *superficiales*. *Figuras fundamentales* nenne ich diejenigen, welche in der *fundamental Composition* oder im alten *stylo* nicht weniger als in den üblichen Arthen befindlich. Solche *Figurarum Fundamentalium* sind zwey; Nehmlich *Ligatura* und *Transitus*”; Müller-Blattau 1963, 144, emphasis original, my translation).
- 56 See Diergarten 2017 regarding the effect of the recent “partimento renaissance” on our understanding of thoroughbass.
- 57 For instance, see Lester 1992, 88. David Damschroder (2008, 32) defends Kirnberger’s “modern” view of harmony by stating that Kirnberger “opposed the tendency, endemic to thoroughbass practice, to deal with all chord components together and in the same manner.”
- 58 Dahlhaus 2001, 134.

Seeing Secondary Intervals

I propose Example 12 as a visual representation of Heinichen's thoroughbass concept.



Example 12: A visual representation of Johann D. Heinichen's thoroughbass concept

This conceptual pyramid proceeds through the following hierarchical stages: (1) the local key,⁵⁹ (2) the bass scale degree, (3) primary intervals, and (4) secondary intervals. In some ways, it is easy to see why modern accounts of thoroughbass often exclude secondary intervals, for secondary intervals are not directly indicated in an analysis like that made by Kayser in Example 9. That is why the peak of this conceptual pyramid is so important, because secondary intervals do indeed exert a great deal of influence on Heinichen's understanding of harmony. Like all theories of tonal music, Heinichen's theory depends on a clear division between consonance and dissonance.

Heinichen defines intervals as follows: thirds, perfect fifths, sixths, and octaves are consonances, whereas seconds, fourths, sevenths, ninths, and all augmented and diminished intervals are dissonances. Heinichen is well aware of those who would assign consonant status to the fourth and diminished fifth. His reply is unambiguous: it is not the ability to enter unprepared, but the necessity of resolution that determines dissonance:

The necessity of resolution is certainly the surest indicator of a true dissonance. Thus arises the common accusation (which one usually makes about the innocent fourth), that namely the perfect fifth next to the sixth [in a 6/5 chord] behaves just as a dissonance, and yet it is a consonance – nothing can disprove this. For who forces the perfect fifth to proceed freely into slavery next to the sixth? The perfect fifth can appear at any time alone without chains as a consonance against the bass, requiring no resolution. The diminished fifth, however, may no less be used without a subsequent resolution than any of the other indisputable dissonances of the second, seventh, ninth, etc. It is true that the diminished fifth must not always be prepared, or lie before-

59 A high degree of sensitivity to local key areas can be seen in Kayser's analysis in Example 9.

hand, but that alone does not make it into a consonance, because this [optional preparation] is true of the fourth and seventh as well.⁶⁰

Thus, for Heinichen, the fourth, diminished fifth, and seventh may be used in an unprepared *syncopatio* (i.e. *appoggiatura*) in modern styles, but these intervals are still dissonances because one of the notes in the dyad must resolve. Modern theory pedagogues are prone to making statements like, “The seventh is dissonant and must therefore resolve.” But such a-contextual comments are of little use, since they do not tell us which of the voices is the agent and which is the patient. In other words, it does not tell us *which note* involved in the interval of a seventh must resolve – the upper or the lower one. We cannot even determine whether the dissonance is a *syncopatio*, *supersyncopatio*, or *transitus*, since the context is lacking.

The importance of context is illustrated by Heinichen’s above discussion of the 6/5 chord with perfect fifth. This chord shows why secondary intervals are critical in the assignment of agent/patient status. Any primary consonance (here the perfect fifth) may “proceed freely into slavery” next to a secondary dissonance of a second or seventh.⁶¹ Thus, a primary third may be syncopated by a fourth, a perfect fifth by a sixth, and a sixth by a seventh above the bass. In some cases, a primary octave can even be syncopated by a ninth if the bass is understood to be a pedal point. Example 13 shows three of Heinichen’s illustrations of such cases. Editorial arrows indicate the pitch that, despite being a primary consonance, is treated as a *syncopatio* because of the secondary dissonance.

a) primary 3 against 4 b) primary perfect 5 against 6 c) primary 6 against 7

Example 13: A selection of Johann D. Heinichen’s examples of primary consonances that are also secondary dissonances (1728, 163, 179, 190)

The reverse is also true – primary dissonances may also take on consonant properties because of the “alleviating” presence of a secondary consonance. Example 14 illustrates this.

60 “Diese *resolutio indispensabilis* aber ist wohl das allersicherste Kennzeichen einer wahren *Dissonanz*: dahero der gemeine Einwurff, welchen man sonst auch der unschuldigen 4te zu machen pfelegt: daß nemlich die 5ta *perfecta* bey der 6te sich gleichfals als eine *Dissonanz* aufführe, und doch eine *Consonanz* sey; gar nichts darwider beweiset. Denn wer zwinget doch die 5t. *perfect* dazu, wenn sie sich freywillig in die *Slaverey* neben der 6te begiebet? sie kan ja vor sich alleine gegen den *Bass-Clavem*. iederzeit ohne Fessel, als eine *Consonanz* erscheinen, und brauchet sodenn keiner *resolution*: Die 5ta *min.* hingegen darff sich so wenig ohne darauf folgende *resolution* gebrauchen lassen, als andere unstreitige *Dissonantien* der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr ist es, daß sie nicht iederzeit muß *præpariret* werden, oder vorhero liegen; allein das machet sie zu keiner *Consonanz*, weil solches auch der 4te und 7me gemein ist, welche wir doch vor unstreitige *Dissonantien* halten.” (Heinichen 1728, 107, emphasis original, my translation)

61 A secondary fourth cannot “syncopate” a primary consonance since the secondary fourth is considered a consonance.

a) 4 must be prepared in a 5/4-chord due to secondary dissonance against 5



b) 4 need not be prepared in a 6/4-chord due to secondary consonance against 6



Example 14: A comparison of Johann D. Heinichen's treatment of the primary fourth (1728, 171 and 173)

In the case of a 5/4 chord in Example 14a, the fourth at the arrow is both a primary and secondary dissonance and is therefore always prepared. But, according to Heinichen, when a primary fourth appears with a sixth instead of a fifth as its auxiliary voice in a 6/4 chord, the fourth may enter unprepared, as at Example 14b.⁶² Though he does not state this fact directly, it is readily apparent that the secondary consonance between the thoroughbass figures 4 and 6 is the reason why the fourth may enter unprepared. But make no mistake – according to Heinichen, the fourth in Example 14b remains a dissonance because it is still obligated to resolve down by step. In sum, the importance of secondary intervals is illustrated by two converse situations: on the one hand, a secondary dissonance may cause a primary consonance to be treated like dissonance (Ex. 13). On the other hand, a secondary consonance may “soften” a primary dissonance such that it may occur unprepared (Ex. 14b).

Thus far, our reconstruction of music-theoretical paratext in Bach's day has established the following points: (1) the bass scale degree, not the chordal root, is a central harmonic determinant in pre-Rameau thoroughbass theory in eighteenth-century Germany; (2) the 5/3 chord and 6/3 chord are the only two consonant harmonies; (3) all other chords are dissonant, containing dyadic *syncopatio* or *transitus* figures with auxiliary voices; and (4) secondary intervals are necessary in judging contrapuntal context of thoroughbass figures. We now turn to the pedagogy of one of Bach's favored students, Kittel, and his use of *clausulae* in chorale harmonization.

Chorale Melodies as Modular Linked *Clausulae*

In his three-volume treatise *Der angehende praktische Organist* (1801–08), Kittel writes that his aim is to reproduce the method he learned fifty years earlier while studying with Bach in Leipzig from 1748–50.⁶³ While one cannot rule out a bit of self-promotion on Kittel's part, there is also no compelling reason to doubt him, as noted already with Kirnberger. And though Kittel's treatise dates from the early nineteenth century, it must still be viewed as “pre-Rameau.” A survey of all three volumes reveals that Kittel's approach is almost entirely example-based in its organization with very little theoretical apparatus, and no trace whatsoever of *basse fondamentale* or inversional thinking in the modern

62 “Die 4te hat statt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und solchenfalls pflget sie nicht allezeit vorher zu liegen, wohl aber *resolviret* sie gewöhnlich.” (Heinichen 1728, 173)

63 Kittel writes that “die Methode, welcher ich mich beim Unterrichte zu bedienen pflge, ganz nach Bachischen Grundsätzen geformt ist und daß ich ihre Güte durch eine mehr als funfzigjährige Erfahrung im Unterrichte erprobt habe.” (Kittel 1801–08, vol. 1, unpaginated preface)

sense. The bit of music theory that Kittel does employ is decidedly retrospective in its outlook: *clausulae*.⁶⁴

Clausulae are stereotypical melodic formulae traditionally used to construct polyphonic cadences. For centuries, they have been salient components of Western compositional practice. The melodic patterns associated with *clausulae* began to emerge in thirteenth-century polyphony.⁶⁵ Chief among these patterns were the intervallic progressions “major sixth–perfect octave,” “minor third–unison,” and “minor third–perfect fifth.” In the fifteenth and sixteenth centuries, these patterns formed tenor–discant frameworks often supplemented by additional voices, creating thicker polyphonic textures. Drawing from traditional Italian terminology, seventeenth-century German theorists developed native systems of cadential classification based on *clausulae*. At the beginning of the eighteenth century, the growing dominance of thoroughbass in Germany and increasingly verticalized concepts of “chord” that followed as a result gradually began to replace traditional *clausulae*-centered notions of cadential closure. Yet, as evident from statements by theorists like Werckmeister and Heinichen, the need to improvise preludes for and accompany modal chorales acted as a conservative impulse in organists’ circles.⁶⁶ It seems that the tradition of chorale harmonization therefore contributed to the preservation of aspects of older *clausulae* theory in German-speaking lands in the early eighteenth century, and thus potentially in the music-theoretical paratext of Bach’s pedagogy.⁶⁷

That Kittel used *clausulae* in his own teaching is confirmed by his nephew, Johann Wilhelm Häßler (1747–1822), who described his lessons with Kittel thus:

My first piece was a minuet in the form of a canon. After this followed a dozen similar ones and then Emanuel Bach’s Sonatas. My good uncle wrote in fingering for everything.

Thoroughbass was begun after a half year. How useful it was to already have knowledge of intervals. I did not have to laboriously count out the thirds, sevenths, and so forth – I simply grabbed them. However, the avoidance of [parallel] octaves and fifths, together with the strict requirement of my *Lehrmeister* that the top voice should always form a melody gave me plenty to do.

After about three months I had to play [i.e. improvise] chorales. Here I had opportunity enough to employ all the previous thoroughbass exercises. *I also had to write out [harmonize] chorales in four voices, wherein the clausulae belonging to each voice gave me more than enough to do.* Eventually I had to invert certain chorales so that the *cantus firmus* lay in the alto, the tenor, or the bass [emphasis added].⁶⁸

64 Lang 2013 provides a brief overview of Kittel’s method of chorale harmonization.

65 The following outline is based in part on Polth/Schwind 1996.

66 See Werckmeister 1698, 56; Heinichen 1728, 913–914.

67 In contrast, by the nineteenth century, the tradition of improvised chorale accompaniment became increasingly obsolete with easier access to published *Choralbücher* containing full harmonizations, rather than just outer voices with figured bass.

68 “Mein erstes Handstück war eine Menuet, in Form eines Kanons. Diesem folgten etwa noch ein Duzent ähnliche, und dann Emanuel Bachs Sonaten. Ueber alles schrieb mein guter Onkel die Applikatur. Nach einem halben Jahre wurde der Generalbaß angefangen. Wie sehr kam mir hier die bereits erlangte Kentnis der Intervallen zu statten. Ich brauchte die Terzen, Septimen, u. s. w. nicht erst mühsam von ihren Grundtönen abzuzählen: ich grif sie gleich. Indessen machte mir doch anfänglich die Vermeidung der Oktaven und Quinten, – und mehr noch: die strenge Foderung meines Lehrmeisters, mit der Hauptstimme jedesmal eine Art von Melodie zu führen – genug zu schaffen.

In his treatise, Kittel defines *clausulae* as shown in Example 15.

Example 15: Johann Ch. Kittel, illustration of *clausulae* (1803, vol. 2, 2). Degrees are editorial.

From the typical cadence at (a) Kittel extrapolates the individual voice lines of (b).⁶⁹ These are the same traditional *clausulae* that Johann Andreas Herbst (1588–1666), Werckmeister, and Johann Gottfried Walther (1684–1748) give.⁷⁰ The difference is that Kittel detaches *clausulae* from specific scale degrees and instead abstracts them to their type of intervallic motion:

From the detailed analysis of these *clausulae* [Example 15] it is apparent that the essence of the tenor *clausula* is whole-step motion, the essence of the discant *clausula* is half-step motion, the essence of the alto *clausula* is a falling third, and the essence of the bass *clausula* is a falling fifth or rising fourth.⁷¹

Next, Kittel analyzes a chorale melody according to its *clausulae* (Ex. 16). Kittel divides the melody into short sections according to the type of motion and assigns it a *clausula*, even when it does not exactly correspond to the standard versions given in Example 15b. The word “segment” (*Abschnitt*) in his analysis is never defined. It seems to refer to bass motion by fourth or fifth (either ascending or descending) with a 5/3 chord on both notes (outer-voice intervals 8-10/10-8, or 10-12/12-10). The qualifier “complete” appears to indicate the presence of all *clausulae* occurring simultaneously at the end of a phrase, although the bass and alto in these instances do not match the model in Example 13b exactly. Nevertheless, the strategy is fairly clear. When the melody has intervallic motion corresponding to a given *clausula*, one may add the other *clausulae* in the other voices. Immediately following this demonstration, Kittel highlights the importance of determining the scale degree of the chorale melody, implying that the *clausulae* might also be associated with specific degrees, despite his emphasis on melodic contour.⁷²

Nach ungefähr drei Monaten musste ich Koral spielen. Hier bekam ich Gelegenheit genug, alle vorige Generalbaßexempel in Anwendung zu bringen. Weiter hin musste ich Koräle in vier Stimmen aussetzen, wo mir anfänglich die, einer jeden Stimme eigentümlichen, Schlußfälle, nicht wenig zu schaffen machten. Zulezt musste ich gewisse schikliche Koräle so umkehren, daß der *Cantus firmus* bald im Alt, bald im Tenor, bald im Basse lag.” (Häßler 1787, II; see Kahl 1948, 54; emphasis original, my translation)

69 Kittel uses the traditional four *clausulae*, but swaps their names. I have retained the traditional terminology to avoid confusion.

70 See Herbst 1643, 59; Werckmeister 1698, 36–37; Walther 1955 [1708], 161–162.

71 “Aus der aufmerksamen Betrachtung dieser Schlüsse ergibt sich, daß das Eigentümliche des Diskantgesangs [Tenorklausel] stufenweise Fortschreitung, das Eigentümliche des Altgesangs [Diskantklausel] halbtönweise Fortschreitung, das Eigentümliche des Tenorgesangs [Altklausel] Terzfälle, und das Eigentümliche des Baßgesangs, Quintfälle oder Quartensprünge sind.” (Kittel 1801–08, vol. 2, 2, my translation). As already mentioned, Kittel swaps the names of the traditional *clausulae*.

72 See Kittel 1801–09, vol. 2, 6–7. Regarding scale-degree reinterpretation in chorale harmonization, see Gauldin 2009, 104, and Clercq 2015.

Example 16: Johann Ch. Kittel, *clausulae*-based analysis of the chorale “Jesu meine Freude” (1801–08, vol. 2, 3)

Another fascinating account of Kittel’s teachings comes from Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846). Rinck studied with Kittel in Erfurt for three years beginning in 1786 and describes his lessons in his autobiography. Of crucial importance is that Rinck explicitly mentions composing multiple basses to a chorale melody. That Kittel incorporated multiple-bass chorale harmonization into his teaching suggests that this technique may indeed have been part of Bach’s instruction. Rinck writes that:

The first exercises in four-part writing consisted in writing out [harmonizing] chorales and thoroughbass examples. Next I had to learn to invent multiple basses to a given chorale melody. After I had gained considerable skill in this, we proceeded to two-voice textures. A chorale melody was likewise taken as a starting point, which I set note-against-note, then in eighths, sixteenths, dotted notes, and triplets. Often I had to change the melody to a compound meter or set the melody itself in the bass [emphasis added].⁷³

The Yale Music Library acquired the bulk of Rinck’s estate in 1873 as part of the Lowell Mason Collection. Therein lies a document that corroborates the above description of Kittel’s teaching method (US-NH, LM 4014).⁷⁴ Though this document does not contain multiple basses, many other pedagogical manuscripts stemming from Rinck’s time with Kittel do, as listed in the bibliography under Kittel’s name. Excerpts from LM 4014 are found in Examples 17 to 20. The chorale melody is the same one with which Kittel models the *clausulae* analysis in Example 16: “Jesu meine Freude.” The pedagogical progression involves the inverse of reductive analysis: progressively faster rhythmic diminution of a two-voice, three-voice, and four-voice textures, culminating in the quasi-imitative set-

73 “Die ersten Übungen im vierstimmigen Satze bestanden im Aussetzen von Chorälen und Generalbass-Exempeln. Hierauf musste ich mehrere Bässe zu einer gegebenen Chormelodie erfinden lernen. Nachdem ich hierinnen eine ziemliche Fertigkeit erlangt hatte, wurde zum zweistimmigen Satze geschritten. Ebenfalls wurde dabei eine Chormelodie zum Grunde gelegt, welche ich zuerst Note gegen Note, dann in Achteln, Sechzehnteilen, punktierten Noten, Triolen bearbeiten, auch öfters die Melodie in ungerade Takte bringen oder die Melodie selbst zum Basse machen musste.” (Rinck 1833 [2003], 24, my translation)

74 Fall 1958, Appendix A (unpaginated) gives a catalogue of sources in the Lowell Mason collection.

ting of Example 20. The two-voice setting in Example 17 uses the tenor and discant *clausulae* wherever possible, as these are the only two *clausulae* that can appear in a two-voice cadence. Rinck’s three-voice setting in Example 18 then adds the bass *clausula*, which can be understood as a filler voice. Next, Example 19 adds the least distinctive of the four *clausulae*: the alto. This pedagogical progression bears some similarity to the underlying principle of Heinichen’s thoroughbass theory – the addition of two auxiliary voices to a dissonant two-voice core. Very often, this core is either the discant-tenor *clausulae* pair (at a cadence) or a secondary second or seventh, as shown in Example 13.⁷⁵ All this may betray the influence of Kittel’s *clausulae*-centered approach.

It was mentioned earlier that seventeenth-century German theorists developed their own classifications of *clausulae*. The classic types are given by Walther in a manuscript treatise, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708). These are shown in Example 21. The definitions depend on which *clausula* happens to be in the bass.

Example 17: Johann Christian H. Rinck, harmonizations of the chorale “Jesu meine Freude” (US-NH, LM 4014, 2r–2v)

Example 18: Johann Christian H. Rinck, harmonizations of the chorale “Jesu meine Freude” (US-NH, LM 4014, 3r–4r)

75 See Menke 2017, 124–125, for examples of sequential chains of secondary seconds/sevenths.

Example 19: Johann Christian H. Rinck, harmonizations of the chorale “Jesu meine Freude” (US-NH, LM 4014, 4v–5v)

Example 20: Johann Christian H. Rinck, harmonizations of the chorale “Jesu meine Freude” (US-NH, LM 4014, 6r)

Clearly this tradition suffers from an abundance of terminology. Marpurg, who considered himself a progressive, pokes fun at this in his *Abhandlung von der Fuge*:

Yet more, one used to speak of all kinds of *clausulis ordinatis* and *saltius*; *ordinatis ascendentibus* and *descendentibus*; *ordinatis ascendentibus perfectioribus* and *imperfectioribus*, of *saltius perfectioribus* and *imperfectioribus*, of *clausulis formalibus perfectis dissectis* and indeed, 1) of *clausulis formalibus perfectis dissectis*, 2) of *clausulis – formalibus – perfectis – dissectis – acquiescentibus*; (I am short of breath); of *cadentiis compositis*, and of *cadentiis compositis maioribus* and *minoribus*, and so on of *cadentiis compositis maioribus diminutis* and *cadentiis compositis minoribus diminutis*, etc. All these useless divisions and further divisions of divisions, whereby things are multiplied without reason are caused by nothing other than either something coincidental regarding the preparation and use of a cadence or the diversity of meter signatures. One has no need of them in the modern, more convenient, and secure manner of instruction.⁷⁶

76 “Man sprach über dieses noch bey den Alten von allerhand *clausulis ordinatis* und *saltius*; *ordinatis ascendentibus* und *descendentibus*; *ordinatis ascendentibus perfectioribus* und *imperfectioribus*, von *saltius perfectioribus* und *imperfectioribus*, von *clausulis formalibus perfectis dissectis* und zwar 1) von *clausulis formalibus perfectis dissectis desiderantibus*, 2) von *clausulis – formalibus – perfectis – dissectis – acquiescentibus*; (der Athem entgehet mir); von *cadentiis compositis*, und zwar von *cadentiis compositis maioribus* und *minoribus*, und weiter von *cadentiis compositis maioribus diminutis* und *cadentiis compositis minoribus diminutis*, etc. Alle diese unnütze Eintheilungen und Wiedereintheilungen der Untereintheilungen, wodurch die Dinge ohne Noth vervielfältigt werden, und die weiter nichts, als entweder etwas zufälliges in Ansehung der Vorbereitung und Wendung einer Schlußclausel oder die Verschiedenheit der Tactarten zum Grunde haben, brauchet man bey der heutigen bequemern und gewissen Lehrart nicht.” (Marpurg 1753/54, vol. 1, 109, my translation)

Marpurg also discusses *clausulae*, but his definitions deviate from those of received tradition, as given in Walther. Instead, Marpurg collapses all the traditional categories into just two: complete and incomplete cadences. His desire is of course to simplify the terminology. But I believe there is another reason, though I have yet to find a source that states this directly. I will describe this issue by focusing on Kirnberger's theory of essential vs. nonessential dissonance.

Clausula formalis perfectissima [bass *clausula* in bass]

c: ⑥ ⑤ ⑤ ① ④ ⑤ ①

Clausula formalis perfecta (or *dissecta*)

c: ① ⑤ [d:] ① ⑤
la mi

Clausula formalis minus perfecta / *Clausula altizans*

c: ⑤ ⑥ ⑤ ③

Clausula cantizans [discant *clausula* in bass]

c: ⑦ ① ⑦ ①

Clausula tenorizans [tenor *clausula* in bass]

c: ③ ② ①

Example 21: Johann G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, classification of *clausulae* (1955 [1708], 161–162). Arabic numerals are editorial.

Example 22 summarizes Kirnberger's oft-cited theory of essential vs. nonessential dissonance.

(a) Agent holds (b) Agent moves

discant *clausula* (patient) *zufällig* (non-essential) *wesentlich* (essential)

c: ② ① ② ⑤ ①

tenor *clausula* (agent) tenor or bass *clausula*?

Example 22: Johann Ph. Kirnberger (1771–79), concept of dissonance

Indeed, if one subscribes to a belief in chordal roots, then Kirnberger demonstrates himself an able thinker who sensitively described a problem inherent in Rameau's theory of *basse fondamentale* – how to determine the root of a dissonant harmony. The issue also highlights a factor that I believe contributed to the downfall of *clausulae*-based cadential understanding as shown in Example 21. In Example 22a, the tenor *clausula* in the bass holds through the resolution of the *syncopatio*. In Example 22b, however, it leaps up to scale degree $\hat{5}$ at the moment of resolution. In Kirnberger's view, (a) contains a non-essential dissonance, while (b) has an essential dissonance; the determining factor is whether the chordal root remains the same or not. But the supposition that chordal roots exist in dissonant harmonies is itself problematic, I argue, because – and this is a point of central importance – the search for chordal roots in dissonant harmonies distracts from the underlying contrapuntal similarity between Example 22a and 22b – the *syncopatio* figure. Because modern harmonic theories like Roman numeral analysis (*Stufentheorie*) and functional theory (*Funktionstheorie*) depend on root identification and the privileging of certain root progressions, these theories also represent a dramatic departure from the theoretical paratext that likely informed Bach's teaching.

Example 22 raises another problem – one that relates to changing categories of cadential closure. At 22a it is clear that the bass voice is a tenor *clausula*. But when the agent voice moves at 22b, it becomes impossible to determine if the lowest voice is a tenor or bass *clausula*. Thus, one of the most common cadential bass progressions (scale degrees $\hat{2}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$) remains excluded from traditional *clausulae*-based categorization given by Walther in Example 21. With the spread of more harmonically-oriented theories in the second half of the eighteenth century, the prevalence of this bass pattern may have contributed to the eventual disintegration of the seventeenth-century *clausulae* teachings.

Chordal Inversion with and without Roots

In my critique of Kirnberger's theory of essential vs. non-essential dissonance, I argued that the search for roots in *dissonant* chords distracts from underlying contrapuntal processes. The reason for the qualification "dissonant" is that, since the early seventeenth century, the German speculative tradition was dominated by *trias harmonica* theory, which does involve a sort of root identification, but only of triads. Unlike Rameau's *basse fondamentale*, the intervallic motion between the roots of consecutive chords (i.e. chord progression) is of no significance to *trias harmonica* theory. The *trias harmonica* tradition persisted into the eighteenth century, where it exerted an influence on Heinichen, among others. The *trias harmonica* also appears in a previously uninvestigated (and as yet undated) manuscript by Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695) called *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß*. This source appears for the first time in a modern edition and translation in the article intended to supplement the present one.⁷⁷ Praetorius is relevant to Bach because he was cantor of the Lüneburg *Michaeliskloster* from 1655 until his death in 1695. The fifteen-year-old Bach attended this school from 1700 to 1702 or 1703. Despite the lack of direct overlap, Praetorius's treatise is nonetheless useful in defining the genres of music theory (paratext) that were taught just before Bach ar-

77 See Remeš 2019b.

rived. One can only speculate whether any of Praetorius's materials were still taught during Bach's time.⁷⁸

Praetorius's *Kurtzer doch gründlicher Unterricht* opens with the following statement:

The foundation of the bass, or thoroughbass, is the *trias harmonica*, which predominates everywhere therein. But this *trias* consists of three pitches, which are together a fifth and the third contained within it [*c* = *infima*; *e* = *media*; *g* = *suprema*]. [...] Of these, the *infima* belongs in the bass. Occasionally the *media* is also found in the bass, resulting in a sixth. The *suprema* is seldom found in the bass [...].

Significantly, Praetorius begins his treatise with *trias harmonica* theory, which integrates the concept of inversional equivalence between what could be called 5/3, 6/3, and 6/4 chords. These chords merely involve a cycling of the *infima*, *media*, and *suprema* pitches. That Praetorius should designate the *trias harmonica* as the "foundation of the bass" represents the blending of the speculative *trias harmonica* with a more practical thoroughbass tradition. Bach's cousin, Johann G. Walther, also discusses the *trias harmonica* in his *Praecepta* (Ex. 23).

§ 9. Was die Veränderung derer in Triade befindl. *sonorum* anbelanget, so ist zu merken, daß ordentlich der unterste *Sonus* in die Grundstimme gehöre; jedoch wird zu weilen der unterste *Sonus* in die Oberstimme, und hergegen der mittlere *Sonus* in die Grundstimme gesetzt, auf diese Art:



§ 9. Regarding the rearrangement of the tones contained in the *Trias* [*harmonica*], it should be noted that normally the lowest tone [*infima*] belongs in the bass. But occasionally the lowest tone may be placed in an upper voice with the middle tone [*medius*] set in the bass in this way:

§ 10. Der oberste *Sonus* aber kann *ob interventionem Quartae non fundatae* niemahls im *Fundament* stehen, es sey denn, daß man *syncopire*, und die *Quarta* durch eine darauf folgende *Tertiam*, behöriger masen *resolviret* werde, als:



§ 10. The highest tone [*suprema*], however, may never be placed in the bass because of the resulting fourth, except when one makes a *syncopatio* such that the fourth is resolved by the following third, as follows:

Example 23: Johann G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1955 [1708]), 100–101

Walther's explanation is more sophisticated than Praetorius's, since he explicitly defines the situation in which the *suprema* may be placed in the bass – only when the resulting fourth resolves to a third as part of a *syncopatio*. The categories of "harmonic vs. non-harmonic tone" play no role in Walther's explanation. In fact, § 10 in Example 23 implies

78 *Kurtzer doch gründlicher Unterricht* is bound with two treatises by Herbst, two other manuscripts by Praetorius (thoroughbass examples in German tablature and an explanation of the monochord), and a treatise by Esaias Compenius about organ maintenance. For more detail on the other treatises and a modern edition of the tablature treatise, see Birke 1961, 370–372. Regarding Compenius's treatise, see Panetta 1990.

that he views a 6/4 chord as a prohibited type of *trias harmonica*, not as a chord containing nonharmonic tones.

As mentioned already, Heinichen was influenced by some aspects of *trias harmonica* theory. He uses it merely to justify his preferred doubling of the sixth of a 6/3 chord. More importantly for our purposes, Heinichen also introduces his own brand of inversive theory: what he calls *Verwechselung*. This idea is illustrated in Example 24a.

a) *Der Haupt-Accord Die 3. Verwechselungen desselben*

The diagram shows a grand staff with two systems of four chords each. The first system is labeled 'Der Haupt-Accord' and shows a 6/4 chord with a bass note G# and a treble note G# (labeled 6/4/2). The second system is labeled 'Die 3. Verwechselungen desselben' and shows three inversions: a 4/5 chord (bass G#, treble G#), a 4/7 chord (bass G#, treble G#), and a 6/4/3 chord (bass G#, treble G#). Small note heads and arrows indicate the movement of the bass note and the treble note between chords.

b)

The diagram shows a grand staff with two systems of four chords each. The first system is labeled 'Der Haupt-Accord' and shows a 6/4 chord with a bass note G# and a treble note G# (labeled 6/4/2). The second system is labeled 'Die 3. Verwechselungen desselben' and shows three inversions: a 4/5 chord (bass G#, treble G#), a 4/7 chord (bass G#, treble G#), and a 6/4/3 chord (bass G#, treble G#). Small note heads and arrows indicate the movement of the bass note and the treble note between chords.

Example 24: Comparison of Johann D. Heinichen's (1728, 625) and C. Ph. E. Bach's (1753/62, vol. 2, 28) examples of *Verwechselung der Harmonie* before the resolution. Small note heads and arrows are editorial.

Simply put, *Verwechselung* is a practical theory of inversion absent the concept of chordal root (unlike Rameau's *renversement*, the forerunner to modern harmonic theories). Heinichen cycles through all inversions of the starting *Haupt-Accord* ("main chord") via *Verwechselung*. It does not matter that the starting point for his inversive cycling is a dissonant harmony, in this case a 6/4/2 chord. No pitch in the *Haupt-Accord* is asserted to be the root or *son fondamentale*. Unlike Rameau's *renversement*, the goal of Heinichen's *Verwechselung* is not to establish a rational-empirical basis for the origin of harmony, but rather to justify the advanced dissonance usages of the modern Italian recitative style. Example 24b illustrates how C. Ph. E. Bach presents exactly the same concept in the same manner. C. Ph. E. Bach even uses the same words: "Verwechselung der Harmonie"⁷⁹. This and many other such correspondence suggests that Heinichen's theory exerted some influence on C. Ph. E. Bach.⁸⁰ It seems either J. S. Bach played a mediating role, or C. Ph. E. Bach learned of Heinichen's theories directly through his 1728 treatise. Regardless, that Heinichen and C. Ph. E. Bach define *Verwechselung* the same way is yet another piece of evidence suggesting that Heinichen's treatise can be relied upon in our reconstruction of theoretical paratext in J. S. Bach's milieu.

Cadential Classification without *clausulae*

In Example 21 we saw how Walther's 1708 *Praecepta* classifies various types of cadential motion according to which *clausula* is in the bass. A few decades later, in his *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732), Walther includes a more modern classification of cadence

79 "§. 66. Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt: so gehet eine Verwechselung der Harmonie vor" (C. Ph. E. Bach 1753/62, vol. 2, 28).

80 I investigate the relationship between C. Ph. E. Bach's treatise and Heinichen's 1728 treatise in greater depth in my dissertation (in progress).

types not based on *clausulae*. This is worth considering because the notice announcing the availability of Heinichen's treatise from Bach in Leipzig also states that Bach sold Walther's *Lexicon*.⁸¹ Example 25 illustrates the three principal categories in the newer cadence typology: (1) the *Cadenza semplice* ("simple") contains no primary dissonances; (2) the *Cadenza composta minore* ("small compound") adds a *syncopatio* to the *Cadenza semplice*, thus splitting, or "compounding," the rhythm over the penultimate bass note; and (3) the *Cadenza composta maggiore* ("large compound") consists of four metric events before the final chord, in essence fusing the *semplice* and *composta minore* cadences together (though Walther does not state this). One could view the *syncopatio* in the *composta minore* as a discant *clausula*, though Walther apparently does not. Nevertheless, it is tempting to speculate that the *composta minore* is in fact merely another way of describing the cadential dissonance typical of the discant *clausula* – that is, that the terminology evolved, but the basic contrapuntal phenomenon remained the same.

The image shows three musical examples in G major, 3/4 time. The first, 'Cadenza semplice', consists of two measures of chords: G4-B4-D5 (triad) and G4-B4-D5 (triad). The second, 'Cadenza composta minore', consists of four measures: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), and G4-B4-D5 (triad). The third, 'Cadenza composta maggiore', consists of four measures: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), and G4-B4-D5 (triad). The first two are added together to equal the third. The Cadenza composta maggiore is annotated with '[composta minore]' and '[semplice]'.

Example 25: Johann G. Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732, 124–125), illustrations of cadence types. Annotations are editorial.

According to Walther, the three cadence types in Example 25 can be varied in two ways. First, the bass (and presumably the upper voices) may be diminished with smaller note values, as shown in Example 26.

The image shows two musical examples in G major, 3/4 time. The first, 'Cadenza composta minore diminuita', consists of four measures of chords: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), and G4-B4-D5 (triad). The second, 'Cadenza composta maggiore diminuita', consists of four measures: G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), G4-B4-D5 (triad), and G4-B4-D5 (triad). Both are annotated with 'an statt [instead of]'.

Example 26: Johann G. Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732, 124–125), illustrations of embellished cadences

It is somewhat surprising that Walther considers the octave leap in the bass to be worthy of a new qualifier; Marpurg would likely not approve! Second, and more importantly, the three cadence types may be evaded in various ways, resulting in a *cadence évitée*, as shown in Example 27.

81 See Bach-Dok, vol. 2, 191. A preprint of letter "A" of Walther's *Lexicon* was released in Weimar in 1728. Presumably this is what was available at the time of the notice in 1729 (Walther's full *Lexicon* not being published until 1732).

Example 27 consists of two musical examples, a) and b), each showing a cadence in G major with editorial annotations and bass degree analysis. Example a) is labeled with four instances of "[évitée / altisierende]" and "[évitée]". The bass line shows degrees 5, 4, 3, 6, 5, 4, #, 7, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, #, 7, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3. Example b) is labeled with three instances of "[évitée]". The bass line shows degrees 5, 4, 3, 6, 5, 4, #, 6, 7, 6, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 4, 3, 7, 6, #, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3.

Example 27: Johann G. Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732, 125), illustrations of the *cadence évitée* (evaded/deceptive cadence) with hypothetical realization and editorial annotations and bass degree analysis

The editorial bass-degree analysis highlights how Example 27a uses two types of evasion: the bass falling from $\hat{5}$ to $\hat{3}$, or rising from $\hat{5}$ to $\hat{6}$ (see arrows). Example 27b uses another common evasion technique: the chromatic lowering of the resolution of the *syncopatio*, the so-called *motivo di cadenza*.⁸²

The anonymous *Vorschriften und Grundsätze* (Precepts and Principles) mentioned earlier, which likely originates from Bach's circle, contains a listing of cadences that resembles Walther's later, non-*clausula*-centered classification from his *Lexicon*. These are shown in Example 28 with editorial annotations identifying each according to Walther's categories.⁸³

There are three takeaways from Example 28. First, cadential classification was a topic included in a contemporaneous thoroughbass primer associated with Bach's teaching. This suggests the topic was readily available to be applied to chorale harmonization (i.e. it was within the "horizon of possibilities"), though chorales are not treated in the *Vorschriften*. Second, the section's header, *Clausulas finales*, suggests a connection with traditional *clausula* theory. Yet the connection is clearly not to the older bass-centered one in Example 21. One reason for this may be that basses like Nos. 11 and 13 in Example 28 are ambiguous because the leaping agent voice is in the bass, as discussed in connection with Kirnberger's theories in Example 21, since their *clausula* analysis is uncertain according to the older classification tradition. This illustrates how the traditional seventeenth-century categories involving the more linearly-oriented layering of *clausulae* were gradually replaced by more a verticalized, bass-centered concept of cadence focused on the presence or absence of dissonance. Only the discant *clausula syncopatio* was apparently preserved in the *composta minore* (though not by name). Third and finally, the progression between all seventeen cadences in Example 28 reveals that the underlying con-

82 Regarding cadential evasion, see Neuwirth 2017.

83 Channeling Marpurg's preference for simplicity, I have decided that an octave leap in the bass does not warrant the additional label of *diminuita*.

ceptual framework is modular.⁸⁴ That is, the later cadences are amalgams of earlier ones, as my annotations attempt to show. This correspondence suggests that Bach’s teachings may have been the origin for Kittel’s technique of “modular” analysis of chorale melodies as interlocking *clausulae*. Seen this way, the task of composing a bassline to a chorale can be understood as the linkage of short cadential units whose closure is deferred until the end of the phrase. This brings us back to our hypothetical lesson.

1 *semplice* 2 *4-1 semplice?* 3 *comp. minore* 4 *comp. minore*

5 *comp. minore dim.* 6 *comp. minore dim.* 7 *extended semplice* 8 *extended 4-1 semplice?*

9 *extended composta maggiore* 10 *comp. maggiore* 11 *comp. minore dim.* 12 *tenorisierende*

13 *comp. minore dim.* 14 *extended composta maggiore* 15 *extended composta maggiore*

16 *composta minore + composta maggiore* 17 *extended composta minore + composta maggiore*

The image displays 17 numbered musical examples of cadential units in bass clef. Each example includes a short melodic phrase and a corresponding fingering diagram below it. The diagrams use numbers 1-5 for fingers and letters in brackets for specific techniques like 'simple', 'extension', or 'tonic pedal'. Some diagrams also include a '3' or '4' indicating a specific fingering sequence. The labels above the examples describe the type of cadence or technique used, such as 'semplice', 'comp. minore', 'comp. maggiore', and 'extended'.

Example 28: Anonymous, *Vorschriften und Grundsätze* (1738, last folio), “The most common final clausulae” (“Die gebräuchlichsten Clausulas finales”). Figures are original. Numbering and cadential analysis are editorial.

Applying Paratext: How to Compose Multiple Bases to a Chorale

At the beginning of this article, we saw how Bach’s compositional pedagogy very likely involved the composition of multiple basses to a given chorale in the simpler *Choralbuch* style rather than the ornamented *Choralgesang* style (Ex. 1–7). Example 8 posed the question of how students in Bach’s circle would have approached the harmonization of the chorale “Jesu meine Freude.” The remainder of this article attempted to reconstruct a historically grounded music-theoretical paratext for this task. To summarize, we have seen that:

84 Peter Wollny (2008, 226–227) has suggested that modularity plays a key role in Bach’s creative process. See also Remeš (Forthcoming [b]) regarding the principle of modularity in a newly discovered organ improvisation treatise by Jacob Adlung dating from c. 1726–27.

- Like Heinichen, Bach held the principles of composition to be derived from thoroughbass (testimonial for Wild; see note 36).
- Bach’s understanding of harmony likely involved identifying the scale degree of the bass voice (Ex. 9).
- There is a paucity of evidence to suggest that Bach or his German contemporaries thought in terms of chordal roots or root progressions, as claimed by Kirnberger and as is common today.
- Heinichen’s treatise, which may represent some of Bach’s views, holds *syncopatio* and *transitus* to be the two fundamental types of dissonance (Ex. 10).
- A nuanced understanding of thoroughbass requires the consideration of secondary intervals (Ex. 11–14).
- Bach’s pupil, Kittel, viewed chorale harmonization in terms of modular, linked *clausulae* (Ex. 15–20).
- Seventeenth-century cadential theory identified which *clausula* was placed in the bass (Ex. 21).
- Some cadential patterns, like a leaping tenor *clausula* in the bass, cannot be accounted for in traditional cadential theory (Ex. 22).
- By assuming that even dissonant chords have roots, Kirnberger’s theory of essential and non-essential dissonance disregards the traditional dyadic view of dissonance and obscures underlying contrapuntal phenomena (Ex. 23).
- *Trias harmonica* theory, which was coterminous to Bach, recognizes chordal roots in consonant harmonies, but neither asserts that dissonant harmonies have roots nor tracks the progressions of chordal roots between harmonies (Ex. 23).
- Heinichen’s theory of *Verwechselung*, which also appears in C. Ph. E. Bach’s treatise, recognizes inversional equivalence without asserting the primacy of a chordal root, as Rameau and Kirnberger do (Ex. 24).
- Newer notions of cadential closure in the early eighteenth century discarded traditional *clausulae* theory, instead tracking bass motion, dissonance, diminution, and cadential evasion (Ex. 25–28).
- A source from Bach’s circle (the anonymous *Vorschriften und Grundsätze*) suggests that Bach’s teaching used the newer, non-*clausulae*-based manner of cadential classification and viewed cadences as modular units (Ex. 28).

The argument set forth in the introduction was that multiple-bass chorale harmonization can be best understood by drawing from music-theoretical concepts that existed contemporaneously with Bach. In closing, we will attempt to implement the paratext reconstructed in the above points to the hypothetical task of harmonizing the chorale “Jesu meine Freude.”

Example 29 shows eight figured basslines by Kittel, published around 1811 in an edition edited by Kittel’s student, Rinck. In a previous article, I analyzed multiple-bass chorales by Kittel and Kirnberger using Kirnberger’s harmonic theories.⁸⁵ Example 29 represents a deliberate attempt on my part to exclude Kirnberger’s Rameau-influenced theories in order to better approximate the theoretical paratext of Bach’s circle.

85 See Remeš 2017b, 48–50, Examples 18 and 19.

The image displays two systems of musical notation for the chorale "Jesu meine Freude" by Johann C. Kittel. The top system (measures 1-18) shows the original bass line with editorial annotations such as "new clausula", "disjoint clausula", and "bass clausula / composita minore dim.". The bottom system (measures 19-36) shows the edited bass line with similar annotations, including "disjoint clausula", "bass clausula", and "bass clausula / composita minore dim.". The score includes rhythmic notation, accidentals, and figured bass notation (e.g., 5 4 3 2 1, 6 5 4 3 2 1) to indicate fingerings and harmonic structure. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Example 29: Johann C. Kittel (c. 1811, 28–29), multiple-bass harmonization of the chorale “Jesu meine Freude.” Figures are original. *Clausulae* analysis of the chorale is by Kittel (see Ex. 16). Bass scale degree and bass-voice *clausulae*/cadential analyses are editorial.

The *Clausulae* analysis of the chorale in Example 29 is Kittel's, borrowed from Example 16 (though notice that phrases two and five differ slightly). I omit Kittel's category of "segment" (*Abschnitt*) in regard to the melody, since, as noted already, this seems to denote outer-voice motion with the intervals 8-10/10-8 or 10-12/12-10. Instead, I apply the term "segment" to the analyses of the basslines wherever this intervallic pattern occurs. I focused my analytical attention primarily on the ends of each phrase, applying both traditional *clausula* terminology and Walther's cadential terminology from the *Lexicon*. As one might expect, a majority of cadences conclude with a bass *clausula* in the bass voice (an "authentic" cadence in modern terminology). More significantly, there is not a single *cadenza semplice*. In part due to the melodic shape of the chorale, the *cadenza composta maggiore* also never occurs. Instead, the most common cadence type is the *composta minore diminuita*. In fact, diminution is the primary means by which Kittel creates variety while repeating the *composta minore* cadence several times. As I hypothesized in another article, many multiple-bass sources seem to exhibit a progression of increasing rhythmic complexity and chromaticism from the first to the last bass.⁸⁶ This is plainly evident in Example 29. Indeed, bass eight is especially remarkable, particularly in the manner in which Kittel evades cadential closure in phrase five via 4/2 chords in E minor and then D minor. Phrase four of bass six also deserves mention for its clever use of compound melody: D-C#-C#-B#-A-G-F. Certainly more could be said of Example 29, but this will suffice for now.

In light of Leaver's reattribution of the SCB to Bach's circle of pupils, we need to re-evaluate what constitutes Bach's "style and spirit" (to quote Spitta). Does Bach's likely use of the *Choralbuch* style mean he was a less demanding pedagogue than previously assumed? Probably not. But it may mean he was simply more realistic. In training future musicians, it was not enough for his pupils to passively analyze models, as students today are often made to do with the *Choralgesänge*. Instead, Bach's pupils entered the "contrapuntal laboratory" of multiple-bass harmonization in order to actively explore the limits of their own musical imaginations. Here the chorale is like a gemstone that reflects light differently when observed from various angles. The pupil's task was to see how many of these facets he could discern. Thus, in teaching his pupils to compose multiple basses, Bach was not only providing practical instruction for future organists, but also training his pupils to perceive compositional potential in a more general sense. As shown in Example 29, the technique of multiple-bass chorale harmonization can, in fact, lead to extremely sophisticated settings, full of contrapuntal nuance. In composing multiple basses to a single phrase, the pupil was forced to probe the boundaries of his own musical inventive powers to determine just how many basses he could make. In this regard, the image of Bach's pedagogy suggested in this article remains largely compatible with the received view of Bach's "style and spirit." For instance, in his seminal biography, Christoph Wolff writes that Bach's sought "to reach what was possible in art."⁸⁷ Ironically, the precepts set forth in this article, which attempt to restrict our analytical purview to the music-theoretical paratext coterminous with Bach, simultaneously enable us to better understand the parameters within which the pre-Rameau musical imagination flourished in Germany in the early eighteenth century. Indeed, it is a well-known paradox that firm boundaries are a precondition to any creative act. The work of this article has been to

86 See *ibid.*, 31.

87 Wolff 2000, 339.

define some of the music-theoretical parameters within which Bach both labored and taught. If we too are willing to adopt these conditions (if only imperfectly), then “Bach the teacher” may yet find a new generation of pupils.

References

- d’Alembert, Jean le Rond. 1752. *Éléments de musique théorique et pratique*. Translated by Friedrich Wilhelm Marpurg as *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*. Leipzig: Breitkopf, 1757.
- Anonymous. 1738. *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music. 1738*. Ms. Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brussels, 27.224. Reproduced in Johann Sebastian Bach, *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, edited by Peter Wollny (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement). Kassel: Bärenreiter, 2011, 3–27.
- Artusi, Giovanni Maria. 1598. *L’arte del contraponto*. Venice: Vincenti.
- Bach-Archiv Leipzig, ed. 1963–2017. *Bach-Dokumente, Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. 9 vols. Kassel: Bärenreiter.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753/62. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 vols. [1753, 1763]. Berlin: Author.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1773. *Selbstbiographie*. In *Carl Burney’s der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, vol. 3: *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*. Translated by J. J. C. Bode. Hamburg: Bode, 199–209.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1787. *Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs*. Hamburg: Herold.
- Bach, Johann Sebastian. 2011. *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, edited by Peter Wollny (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement). Kassel: Bärenreiter.
- Becker, Carl Ferdinand. c. 1838. “Christ, der du bist der helle Tag.” *Choral mit fünfzig bezifferten Bässen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Becker, Carl Ferdinand. c. 1846–49. *Lobt Gott ihr Christen allzugleich mit fünf und dreissig bezifferten Bässen*. Ms. D-B, Danzig 4254.
- Bellotti, Edoardo. 2017. “Composing at the Keyboard: Banchieri and Spiridion, two Complementary Methods.” In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, edited by Massimiliano Guido. New York: Routledge, 115–130.
- Birke, Joachim. 1961. “Friedrich Emanuel Praetorius’ ‘Exempla auf den Bassum Continuum’.” *Die Musikforschung* 14/4: 370–393.
- Bronner, Georg. 1715. *Musicalisch-Choral-Buch*. Hamburg: Greflinger.
- Byros, Vasili. 2015. “Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach.” *Music Theory Online* 21/3; <https://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.byros.html> (15 Dec 2019).

- Clercq, Trevor de. 2015. "A Model for Scale-Degree Reinterpretation: Melodic Structure, Modulation, and Cadence Choir in Chorale Harmonizations of J. S. Bach." *Empirical Musicology Review* 10/3, 188–206.
- Christensen, Thomas. 1998. "Bach among the Theorists." In *Bach Perspectives 3: Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith*, edited by Michael Marissen. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 23–47.
- Christensen, Thomas. 2016. "Mishearing Rameau: Rameau's Theory of Harmony in Eighteenth-Century Germany." In *Rezeption und Kulturtransfer: Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, edited by Birger Petersen. Mainz: Are, 106–125.
- Dahlhaus, Carl. 2001. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* [1968]. In *Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert (Gesammelte Schriften, vol. 3)*, edited by Hermann Danuser. Laaber: Laaber, 11–307.
- Damschroder, David. 2008. *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deppert, Heinrich. 1987. "Anmerkungen zu Alfred Dürr." *Musiktheorie* 2/1: 107–108.
- Diergarten, Felix. 2015. "Beyond 'Harmony': The Cadence in the Partitura Tradition." In *What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, edited by Markus Neuwirth and Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 59–84.
- Diergarten, Felix. 2017. "Editorial." *Eighteenth-Century Music* 14/1: 5–11.
- Dreyfus, Laurence. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Dürr, Alfred. 1978. "Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs." *Bach-Jahrbuch* 64: 7–18.
- Dürr, Alfred. 1986. "Ein Dokument aus dem Unterricht Bachs?" *Musiktheorie* 1/2: 163–170.
- Fall, Henry Cutler. 1958. "A Critical-Bibliographical Study of the Rinck Manuscripts." MA Thesis, Yale University.
- Faulkner, Quentin, ed. 1997. *J. S. Bach: Basic Organ Works. Orgelbüchlein / Three Free Works*. Colfax (NC): Wayne Leupold Editions.
- Gauldin, Robert. 2009. "The Evolution of a Styles Simulation Course for Graduate Theory Students." *Journal of Music Theory Pedagogy* 23: 101–121.
- Gueintzius, Johann Carl Gottfried. 1784. *Johann Carl Gottlieb Gueintzius Anno 1784*. Ms. D-HAu, 76.
- Günther, Gebhardt Christian. 1785. *Erste Lieferung der gewöhnlichsten Kirchengesänge nebst Vorspielen zum gottesdienstlichen Gebrauch auf Verlangen vieler Music-Freunde*. Leipzig: Schwickert.
- Günther, Gebhardt Christian. 1811. *Choralbuch für J. C. G. Schulze*. Private possession of Prof. Robin A. Leaver, New Hampshire (USA).
- Häßler, Johann Wilhelm. 1787. *Sechs leichte Sonaten fürs Clavier oder Piano-Forte. Zweiter Theil*. Erfurt: Author.
- Heimann, Walter. 1973. *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*. München: Katzbichler.

- Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung*. Hamburg: Schiller.
- Heinichen, Johann David. 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: Author.
- Herbst, Johann Andreas. 1643. *Musica poëtica, Sive Compendium Melopoeticum, Das ist: Eine kurtze Anleitung / und gründliche Unterweisung / wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang / nach gewiesenen Præceptis und Regulis componiren, und machen soll*. Nürnberg: Dümmler.
- Hering, Karl Eduard. 1860. *30 gebräuchliche Choralmelodien. zum Gebrauche beim Unterricht in der Harmonielehre m. 3 bezifferten Bässen bearb. u. m. theoret. Anmerkungen versehen*. 4th edition. Lobau: Elssner.
- Holtmeier, Ludwig. 2007. "Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave." *Journal of Music Theory* 51/1: 5–49.
- Holtmeier, Ludwig. 2017. *Rameaus langer Schatten: Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms.
- Kahl, Willi, ed. 1948. *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts. Mit Einleitung und Anmerkungen*. Köln: Staufien.
- Kellner, David. 1732. *Treulicher Unterricht im General-Bass*. Hamburg: Kissner. 2nd Edition, Hamburg: Herold, 1737, with preface by G. P. Telemann. Facsimile of 2nd Edition by Hildesheim: Olms, 1979.
- Kirchner, Heinrich Christoph. c. 1785–86. *Choräle mit verschiedenen Bässen von Cantor Kirchner*. Ms. US-NH, LM 3982.
- Kirnberger, Johann Philipp (attributed). c. 1760–80. *Allgemeines Choralbuch*. D-LEM, III.6.82a.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1771–79. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. 2 vols. [1771 (vol. 1), 1776 (vol. 2.1), 1777 (vol. 2.2), 1779 (vol. 2.3)]. Berlin: Decker / Königsberg: Hartung.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1782. *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenenntniss*. Berlin: Decker.
- Kittel, Johann Christian. c. 1750–60. *Choralbuch von Johann Christ. Kittel, Organist an der PredigerKirche in Erfurt*. Ms. Private possession of Yo Tomita, Newtownabbey (UK).
- Kittel, Johann Christian. c. 1786–89a. *12 Choräle mit verschieden Bäsien die Christian Kittel*. Ms. US-NH, LM 4133.
- Kittel, Johann Christian. c. 1786–89b. *24 Choräle di Christian Kittel Organist in Erfurt an der Prediger Kirche: Letzter Schüler von Sebastian Bach*. Ms. US-NH, LM 4745.
- Kittel, Johann Christian. c. 1786–89c. *Samlung von Prael. und Chorälen mit Zwischenspielen von J. C. Kittel Gesammelt von C. H. Rinck*. Ms. US-NH, LM 4597.
- Kittel, Johann Christian. c. 1786–89d. *Generalbass Schule von meinem Lehrer dem Organisten Kittel Manuscript, Rink*. Ms. US-NH, LM 3911, ma21y11k652.

- Kittel, Johann Christian. c. 1788/89. *Vollständiges Erfurthl: Choral Buch ausgesetzt von Johann Christian Kittel. Organist an der Evangel. Prediger Kirche in Erfurt.* Ms. US-NH, LM 22.
- Kittel, Johann Christian. c. 1789. *Noten-Buch Dal Signor Kittell.* Ms. US-Wc, MT 224.K62 Case.
- Kittel, Johann Christian. c. 1790. *35 3 und 4 stimmige Exempel.* Ms. US-NH, LM 3983.
- Kittel, Johann Christian. c. 1790–1800. *Exempel des Generalbaßes- u. Compositio v. J. C. Kittel.* Ms. D-DI, Mus. 3357–B-500.
- Kittel, Johann Christian. 1791. *25 Chorale, mit achterley General Baeßen del Sig. Kittel.* Ms. US-R, M7 K 62C.
- Kittel, Johann Christian. c. 1794–96. *Choral: 'Befiehl du deine Wege', oder 'Herzlich tut mich verlangen', in 6 verschiedenen Harmonie-Bearbeitungen von J. C. Kittel.* Ms. D-Hs, AHT: 4.
- Kittel, Johann Christian. 1800. *Sammlung von Choral: Vorspielen, Ausgeführten Chorälen und anderen Stücken für die Orgel.* Ms. D-DI, Mus. 1-U-514.
- Kittel, Johann Christian. c. 1800. *24 Choräle mit acht verschiedenen Bässen nebst 11 Choräle mit Pasagen von Johann, Christian, Kittel, Organist an der PredigerKirge zu Erfurt, und Ein würdiger Schüler des Berühmten unsterblichen Johan Sebastian Bachs.* Ms. D-DI, Mus. 1-E-794.
- Kittel, Johann Christian. 1801–08. *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen.* 3 vols. [1801, 1803, 1808]. Erfurt: Beyer & Maring.
- Kittel, Johann Christian. 1803. *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen: Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen.* Altona: Hammerich.
- Kittel, Johann Christian. c. 1811. *24 Choräle mit acht verschiedenen Bässen über eine Melodie von J. Ch. Kittel. Edited by J. C. H. Rinck.* Offenbach a. M.: André.
- Kollmann, Augustus Frederick Christopher. 1808. *Practical Guide to Thorough Bass / Practische Anleitung zum Generalbasse* [Parallel English and German]. Offenbach: André.
- Kunkel, Franz Joseph. 1844. *Kleine Musiklehre: Ein Handbuch für höhere Bildungsanstalten, Seminarien, Gymnasien etc. beim Unterricht in der Theorie der Musik.* Darmstadt: Jonghaus.
- Lang, Benjamin. 2013. "'Ganz nach Bachischen Grundsätzen'. Einige Anmerkungen über den Choralsatz in Johann Christian Kittels Orgelschule und eine mögliche methodische Rezeption im Theorieunterricht." In *Johann Sebastian Bach und der Choralsatz des 17. und 18. Jahrhunderts*, edited by Birger Petersen. Hildesheim: Olms, 89–105.
- Leaver, Robin A. 2016. "Bach's Choral-Buch? The Significance of a Manuscript in the Sibley Library." In *Bach Perspectives 10: Bach and the Organ*, edited by Matthew Dirst. Urbana (IL): University of Illinois Press, 16–38.
- Leaver, Robin A. / Derek Remeš. 2018. "J. S. Bach's Chorale-Based Pedagogy: Origins and Continuity." *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 48/2 and 49/1 [combined issue]: 116–150.

- Lester, Joel. 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth-Century*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Markull, Friedrich Wilhelm. 1845. *Choral Melodien zum Gesangbuch für den evangelischen Gottesdienst. Vierstimmig bearbeitet und ausserdem mit einem zweiten beziffernten Basse versehen. Für Kirche, Schule und Haus*. Danzig: Gerhard.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1753/54. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. 2 vols. [1753, 1754]. Berlin: Haude & Spener.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1754–78. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. 5 vols. [1754–55, 1755–56, 1757–58, 1758–59, 1760–78]. Berlin: Schütz / Lange.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755–58. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. 3 vols. [1755, 1757, 1758]. Berlin: Lange.
- McCormick, Susan R. 2015. "Johann Christian Kittel and the Long Overlooked Multiple Bass Chorale Tradition". PhD diss., Queen's University, Belfast.
- Menke, Johannes. 2017. *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*. Laaber: Laaber.
- Mizler, Lorenz Christoph. 1739–54. *Musikalische Bibliothek*. 4 vols. [1739, 1743, 1752, 1754]. Leipzig: Author.
- Muffat, Georg. 1699. *Regulae concertuum partiturae*. Ms. Edited by Hellmut Federhofer as *An Essay on Thoroughbass*. Dallas (TX): American Institute of Musicology, 1961.
- Muffat, Georg. c. 1710. *Regulae Fundamentales / Von dem General-Baß / partitura oder Basso Continuo*. Ms. Archive of Stift Nonnberg, Salzburg, IV 152 II i. Edited by Karl Friedrich Wagner as *Regulae Fundamentales. Eine posthume Generalbasslehre*. Passau: Musica Sacra Passaviensis, 2005.
- Müller-Blattau, Josef, ed. 1963. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. 2nd edition. Kassel: Bärenreiter.
- Neuwirth, Markus. 2015. "Fuggir la cadenza, or the Art of Avoiding Cadential Closure: Physiognomy and Functions of Deceptive Cadences in the Classical Repertoire." In *What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, edited by Markus Neuwirth and Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 117–155.
- Niedt, Friedrich Erhard. 1700–17. *Musicalische Handleitung*. 3 vols [Vol. 1 reissued 1710. Vol. 2 reissued in 1721, edited by Johann Mattheson. Vol. 3 published posthumously in 1717, edited by J. Mattheson.]. Hamburg: Spieringk & Schiller. [Translated and edited by Pamela Poulin and Irmgard Taylor as *F. E. Niedt, The Musical Guide Parts I–III (1700–1721)*. New York: Oxford University Press, 1989.]
- Palisca, Claude. 1982. "Preface." In Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. vol. 1 and 2.1 [1771, 1776], translated as *The Art of Strict Musical Composition* by David W. Beach and Jurgen Thym, vii–viii. New Haven (CT): Yale University Press.
- Panetta, V. 1990. "An Early Handbook for Organ Inspection: the 'Kurtzer Bericht' of Michael Praetorius and Esaias Compenius." *The Organ Yearbook* 21: 5–33.
- Polth, Michael / Elisabeth Schwind. 1996. "Klausel und Kadenz." In *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15208> (15 Dec 2019).

- Rameau, Jean-Philippe. 1722. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard.
- Rampe, Siegbert, ed. 2003–04. *Vincent Lübeck, Senior & Junior: Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*. 2 vols. [2003, 2004]. Kassel: Bärenreiter.
- Reinwald, Johann Sebastian. c. 1738–54. *Choral-Buch In sich haltend, die Melodien des Ansbachischen Gesang-Buch*. Ms. D-WB, Sammlung I.9.23.
- Remeš, Derek. 2017a. "Chorales in J. S. Bach's Pedagogy: Recasting the First-Year Undergraduate Music Theory Curriculum in Light of a New Source." *Journal of Music Theory Pedagogy* 31: 65–92.
- Remeš, Derek. 2017b. "J. S. Bach's Chorales: Reconstructing Eighteenth-Century German Figured-Bass Pedagogy in Light of a New Source." *Theory and Practice* 42: 29–53.
- Remeš, Derek. 2018. "Teaching Figured-Bass with Keyboard Chorales and C. P. E. Bach's *Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs* (1787)." *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 49/2: 205–226.
- Remeš, Derek. 2019a. "Four Steps Toward Parnassus: Johann David Heinichen's Method of Keyboard Improvisation as a Model of Baroque Compositional Pedagogy." *Eighteenth-Century Music* 16/2: 133–154. <https://doi.org/10.1017/S1478570619000149> (15 Dec 2019)
- Remeš, Derek, ed. 2019b. "Thoroughbass Pedagogy Near J. S. Bach: Translations of Four New Manuscript Sources." *ZGMTH* 16/2, 95–108. <https://doi.org/10.31751/997> (23 Dec 2019)
- Remeš, Derek, ed. 2019c. *Realizing Thoroughbass Chorales in the Circle of J. S. Bach*. 2 vols. Colfax (NC): Wayne Leupold Editions.
- Remeš, Derek. Forthcoming [a]. "J. S. Bach and the *Choralbuch* Style of Harmonization: A New Pedagogical Paradigm." In *Rethinking Bach*, edited by Bettina Varwig. Oxford: Oxford University Press.
- Remeš, Derek. Forthcoming [b]. "Some Assembly Required: Modularity in the Keyboard Improvisation Pedagogy of Jacob Adlung and Johann Vallade." *Music Theory Online* 26.1.
- Rinck, Johann Christian Heinrich. n.d. [Musical exercises from Rinck's study with Kittel]. US-NH, LM 4014.
- Rinck, Johann Christian Heinrich. 1833. *Selbstbiographie*. Breslau: Alderholz. Reprinted in *Johann Christian Heinrich Rinck: Dokumente zu Leben und Werk*, edited by Christoph Dohr. Köln: Dohr, 2003, 17–42.
- Samber, Johann Baptist. 1704. *Manuductio ad organum*. Salzburg: Mayr.
- Schering, Arnold. 1918. "Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choralsätze." *Bach-Jahrbuch* 15: 141–150.
- Schulze, Hans-Joachim. 1981. "'Sebastian Bachs Choral-Buch' in Rochester, NY?" *Bach-Jahrbuch* 67: 123–130.
- Schmidt, Christian Gottfried. 1805. *Chorale: Für deinen Thron tret' ich hiermit mit 9 basses*. Ms. D-F, Mus Hs 911.
- Schröter, Christoph Gottlieb. 1772 [completed 1754]. *Deutliche Anweisung zum General-Bass*. Halberstadt: Johann Heinrich Gross.

- Schumann, Robert. 2016. *Studien und Skizzen* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Series VII, vol. 2), edited by Matthias Wendt and Kazuko Ozawa. Mainz: Schott.
- Seiffert, Max. 1889. "Aus dem Stammbuche Johann Philipp Kirnbergers." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 5: 365–372.
- Serwer, Howard. 2001. "Kirnberger, Johann Philipp." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15061> (15 Dec 2019).
- Spitta, Philipp. 1873/80. *Johann Sebastian Bach*. 2 vols. [1873, 1880]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Spitta, Philipp. 1884–99. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, translated by Clara Bell and John A. Fuller Maitland. 3 vols. [1884, 1895, 1899]. London: Novello & Company.
- Stinson, Russell. 1990. *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study in Reception History*. Durham (NC): Duke University Press.
- Talle, Andrew. 2003. "Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts." *Bach-Jahrbuch* 89: 143–172.
- Treiber, Johann Philipp. 1704. *Der accurate Organist im General-Bass*. Jena: Junghaßßen / Arnstadt: Bachmann.
- Tubel, Christian Gottfried. 1760. *De Zang-Wysen van de CL, Psalmen Davids, Benefens die van alle de Geestelyke Liederen, Aangenomen in de Christelyke Gemeente van de Onveranderde Augsburgse Geloofs Belydenisse in deese Neederlanden, In't Licht gegeven en met twee Basso Continuo vermeerderd*. Amsterdam: Alofsen.
- Türk, Daniel Gottlob. 1787. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten: Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*. Halle: Hemmerde. Translated as *Daniel Gottlob Türk on the Role of the Organist in Worship (1787)*, edited by Margot A. Greenlimb Woolard. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2000.
- Umbreit, Karl Gottlieb. 1817. *Zwölf Choralmelodien mit mehreren Bässen*. Gotha: Becker.
- Umbreit, Karl Gottlieb. c. 1818. *Fortsetzung von Zwölf Choralmelodien mit mehreren Bässen*. Gotha: Becker.
- Wachowski, Gerd. 1983. "Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität." *Bach-Jahrbuch* 69: 51–79.
- Walther, Johann Gottfried. 1955. *Praecepta der Musicalischen Composition*. Ms. D-WRtl [1708], edited by Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Deer. Preprint of letter "A" released in Weimar: Author, 1728.
- Werckmeister, Andreas. 1698. *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln*. Aschersleben: Struntz.
- Werckmeister, Andreas. 1702. *Harmonologia Musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*. Frankfurt: Calvisius.
- Wiedeburg, Michael Johann Friedrich. 1765–75. *Der sich selbst informirende Clavierspieler*. 3 vols. [1756, 1767, 1775]. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

- Wolff, Christoph. 1991. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Wolff, Christoph, ed. 1998. *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: Norton.
- Wolff, Christoph. 2000. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Norton.
- Wolff, Christoph / Markus Zepf. 2012. *The Organs of J. S. Bach: A Handbook* [2006]. Translated by Lynn Edwards Butler. Urbana (IL): University of Illinois Press.
- Wollny, Peter. 2002. "Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von J. S. and W. F. Bach." In *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, edited by Ulrich Leisinger. Hildesheim: Olms, 275–285.
- Wollny, Peter. 2008. "On Johann Sebastian Bach's Creative Process: Observations from His Drafts and Sketches." In *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance. In Honor of Christoph Wolff*, edited by Thomas F. Kelly and Sean Gallagher. Cambridge (MA): Harvard University Press, 217–238.
- Zahn, Johannes. 1889–93. *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*. 6 vols. [1889, 1890, 1890, 1891, 1892, 1893]. Gütersloh: Bertelsmann.
- Zelter, Friedrich Karl. 1801. *Karl Friedrich Christian Fasch*. Berlin: Unger.

Remeš, Derek (2019): New Sources and Old Methods. Reconstructing and Applying the Music-Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach's Compositional Pedagogy. ZGMTH 16/2, 51–94.
<https://doi.org/10.31751/1015>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)
 Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 21/12/2018
 angenommen / accepted: 14/07/2019
 veröffentlicht / first published: 23/12/2019
 zuletzt geändert / last updated: 14/01/2020

Thoroughbass Pedagogy Near Johann Sebastian Bach

Editions and Translations of Four Manuscript Sources¹

Derek Remeš

Schlagworte/Keywords: 17. Jahrhundert; 17th century; 18. Jahrhundert; 18th century; commentary; Generalbass; historical models of composition; historische Satzlehre; Kommentar; Quellenedition; source edition; thoroughbass

INTRODUCTION

My dissertation, which is currently in progress, attempts to reconstruct the compositional pedagogy of Johann Sebastian Bach using historical sources.² In the course of my research I have come across four manuscript sources linked to Bach. Since I have outlined the historical and music-theoretical context of Bach's pedagogy in greater detail elsewhere,³ such commentary is kept to a minimum here.

The four sources are:

1. Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695): *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß* (c. 1655–95); D-W, 2-3-10-musica;⁴
2. Johann Valentin Eckelt (1675–1732): *Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll* (1722); A-Wmk, 221/27;
3. Johann Valentin Eckelt: *Kurtzer unterricht was einen Organist[en] nötig zu wißen sey* (n.d.); A-Wmk, 546/39;
4. Johann Christian Kittel (1732–1809): *Generalbass Schule* (c. 1786–89); US-NH, LM 3911, ma21y11k652.

Not only do all four sources share an indirect relationship to J. S. Bach, they are also thematically and methodologically united in their use of keyboard thoroughbass as a pedagogical tool in the context of practical, example-based instruction. This commonality is of central importance for the reconstruction of Bach's compositional pedagogy, since accounts of Bach's teaching and surviving documents suggest that he too emphasized

1 My sincere thanks to Christa Maria Richter (quellenlese.de; info@quellenlese.de) for her help in transcribing the text of the four manuscripts.

2 Derek Remeš, *Thoroughbass, Chorale, and Fugue: Reconstructing J. S. Bach's Fundamental-Regeln Through Historical Sources*, Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau (Germany), advisor: Felix Diergarten (projected completion: summer 2020).

3 See Remeš 2019.

4 All library sigla follow the RISM standards: <http://www.rism.info/sigla.html> (15 Dec 2019).

practical matters in his teaching.⁵ More importantly, Bach explicitly associated composition with thoroughbass and the keyboard. In a recommendation dated 1727, Bach attested that his student, Friedrich Gottlieb Wild (1700–1762), “has taken special instruction from me in the clavier, thoroughbass, and the fundamental principles [*Fundamental-Regeln*] of composition which are derived from them.”⁶ Yet unfortunately, Bach left only two brief sets of rules outlining his thoroughbass pedagogy.⁷ Moreover, the anonymous *Vorschriften und Grundsätze* (also called the *Generalbasslehre of 1738* or the *Precepts and Principles*), which borrows sections from Friedrich Erhard Niedt’s *Musicalische Handleitung* (1700–17), cannot be conclusively attributed to Bach.⁸ The lack of robust evidence stemming directly from Bach forces any attempt to reconstruct his teaching to examine documents from his wider sphere of influence – hence the publication of the above four manuscript sources.

OVERVIEW OF THE PROVENANCE AND CONTENT OF EACH SOURCE

Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695): *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß* (c. 1655–95); D-W, 2-3-10-musica

This brief treatise is the sixth in a volume belonging to Friedrich E. Praetorius (full contents listed below). Praetorius was cantor of the Lüneburg *Michaeliskloster* from 1655 to 1695. The *Unterricht* has not been dated with any more precision than to the dates of his time as a teacher there.⁹ Its significance for the present article is that the teenage Bach attended this school from 1700 to late 1702 or early 1703. Thus, although Praetorius’s years did not overlap with Bach’s, Praetorius’s treatise is useful in defining the type of

- 5 Carl Philipp Emanuel Bach described his father in a letter to Johann Nikolaus Forkel thus: “The departed, like myself or any true musician, was no lover of dry, mathematical stuff. [...] In composition he started his pupils right in with what was practical, and omitted all the dry species of counterpoint that are given in Fux and others.” (“Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeuge. [...] In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapuncten, wie sie in Fuxen u. andern stehen”; Bach-Archiv Leipzig 1963–2017 [henceforth: Bach-Dok], vol. 3, 288–289, my translation). Bach’s corrections of Heinrich Nicolaus Gerber’s thoroughbass realization of a violin sonata by Tomaso Albinoni also emphasize the practical bent of Bach’s instruction (D-B Mus.ms. 455). See Spitta 1884–99, vol. 3, 388–398, for a transcription.
- 6 “Als habe solches wegen christlicher Schuldigkeit nicht abschlagen, sondern vielmehr mit Bestand der Wahrheit attestiren können, daß wohlgedachter Mons: Wild in die Vier Jahre so er auf hiesiger Vniversität gelebet sich allezeit fleißig und emsig erwiesen, solchergestalt, daß er nicht allein Unsere Kirchen Music durch seine wohlerlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und denen daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren laßen [...]” (Bach-Dok, vol. 1, 127)
- 7 These are the very brief and error-filled “Einige höchst nöthige Regeln vom General Basse” (scribe: Johann Christoph Friedrich Bach) and the slightly longer “Einige Reguln vom General Bass” (scribe: Anna Magdalena Bach). Both lists are found at the end of the *Klavierbüchlein für A. M. Bach 1725* (D-B Mus. ms. P 225). Regarding provenance, see Dadelsen 1957. German transcriptions may be found in Spitta 1873/80, vol. 2, 951–952, and Wollny 2011, 37; an English transcription can be found in Poulin 1994, 102–103.
- 8 Anonymous 1738. See Braatz 2012 regarding the authenticity of the *Vorschriften*.
- 9 See Birke 1961, 371.

thoroughbass instruction typical of the generation before Bach. Whether some of Praetorius's materials remained in use during Bach's tenure in Lüneburg remains uncertain.

In general, seventeenth-century German thoroughbass is characterized by its status as mere accompaniment, subsidiary to the inherited tradition of Renaissance vocal composition.¹⁰ In contrast, by the end of the century, musicians in German-speaking lands increasingly attributed central importance to thoroughbass as a conceptual framework for composition itself. A series of treatises published after c. 1700 can be understood as a turning point in this development.¹¹ In this respect, F. E. Praetorius's *Unterricht* is normative in that it treats thoroughbass primarily as accompaniment.¹² It was also common for seventeenth-century German thoroughbass manuals to combine staff notation for the bassline with realizations in New German Tablature, as Praetorius does in the *Unterricht* and his *Exempla* (no. 3 below).¹³ What distinguishes the *Unterricht*, however, is that it is the earliest extant treatise to associate the *trias harmonica* with thoroughbass.¹⁴ Thus, it exists at the confluence of seventeenth-century German speculative and practical traditions.

The *Unterricht* appears as the final item in a volume containing the following treatises:

1. Johann Andreas Herbst, *Musica Practica* (Nürnberg, 1642) with manuscript additions by F. E. Praetorius;
2. Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg, 1643);
3. Friedrich Emanuel Praetorius, *Exempla auf den Bassum Continuum* (manuscript);¹⁵
4. Friedrich Emanuel Praetorius, *Kurtzer Bericht vom Monochordo* (manuscript);
5. Esaias Compenius, *Kurtzer Bericht waß bey überlieferung einer [...] Orgel [...] examiniret werden muß* (manuscript after Michael Praetorius's *Syntagma Musicum*);
6. Friedrich Emanuel Praetorius, *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß* (manuscript).

While F. E. Praetorius is not named within nos. 3, 4, and 6 on their respective title pages, the volume's main index identifies him as the author of all three treatises.¹⁶

10 Seventeenth-century German treatises that treat thoroughbass primarily as accompaniment include: M. Praetorius 1619, Staden 1626, Albert 1640, Ebner (before 1653), Poglietti 1676, Prinner 1677 (100–120), Speer 1687, Baudrexel 1689, Printz 1676–96 (vol. 2, ch. 17–23). In contrast, the Sweelinck manuscripts (Gehrmann 1901) and Christoph Bernhard's treatises (Müller-Blattau 1963) do not treat thoroughbass at all, but take a more vocally-oriented approach.

11 Werckmeister 1698, Werckmeister 1702, Muffat 1699, Muffat c. 1710, Niedt 1700–17, Samber 1704, Heinichen 1711, and Heinichen 1728. Naturally, no absolute line can be drawn between these treatises and those listed in the previous note. For instance, Speer 1687 and Baudrexel 1689 inhabit the middle ground.

12 The only reference to an external work in the *Unterricht* is to concerti by Samuel Scheidt. This may refer to Scheidt's *Pars prima concertuum sacrorum* (1622) or the *Geistliche Concerte* (4 vols., 1631–40).

13 Even Heinichen 1711 uses New German Tablature, likely to lower printing costs.

14 To my knowledge, the next treatises to do this are Niedt 1700–17, vol. 1, Werckmeister 1702, and Heinichen 1728. For the concept of *trias harmonica* see Remeš 2019.

15 See Birke 1961 for a full transcription in modern notation from the original tablature.

16 Birke (ibid., 371) seems to have overlooked this point.

Johann Valentin Eckelt (1675–1732): *Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll* (1722); A-Wmk, 221/27

Johann Valentin Eckelt was an organist in central Germany who studied with Johann Pachelbel for a few months in 1690 and eventually settled in Sondershausen in 1701, where he remained until his death.¹⁷ J. S. Bach's older brother, Johann Christoph Bach, also studied with Pachelbel between 1686 and 1689. In 1695, the orphaned J. S. Bach went to Ohrdruf to live with his brother, from whom he received his first musical instruction.¹⁸ As Michael Belotti has argued, it is likely that the instruction Johann Sebastian received from his brother may have been modeled after Pachelbel's teachings.¹⁹ Thus, *Diesen Kurtzen Unterricht* may shed light on J. S. Bach's early education.

The scribe of *Diesen Kurtzen Unterricht* is Heinrich Nicolaus Gerber (1702–1775), who studied with Eckelt beginning in 1721 and transcribed the *Unterricht* in 1722. According to Gerber's son, Eckelt was more of a theorist than an artist, and since there was little that his father could learn from Eckelt, the elder Gerber went to Leipzig in 1724 to study with Bach.²⁰ Yet the practical orientation of the *Kurtzen Unterricht* seems to portray a different image of Eckelt. Indeed, in § 11, for example, Eckelt explicitly omits further theoretical explanation because he wishes to maintain a practical orientation. He refers the reader to another unnamed treatise, which may be a reference to one of his other three surviving manuscript treatises, all located at A-Wgm:

- *Prolegomena de musica in genere*;
- *Experimenta musicæ compositæ*;
- *Curtzer unterricht, was eines Organisten nötig zu wissen sey*.

Transcriptions and/or translations of these works would surely cast more light on the pedagogy of Pachelbel's circle, and perhaps on Bach's early education as well.²¹

Diesen Kurtzen Unterricht is divided into two parts. The first begins by addressing the topic of preluding according to the eight "church tones," including brief incipits demonstrating each tone.²² The tables showing primary (scale degrees $\hat{1}$, $\hat{3}$, $\hat{5}$) and secondary cadences (scale degrees $\hat{6}$, $\hat{4}$) that conclude part one represent a blend of modal and tonal theory. On the one hand, the modal tradition of taking degrees $\hat{1}$, $\hat{3}$, and $\hat{5}$ as primary modulatory goals goes back at least as far as the first edition of Zarlino's *Istitutioni harmoniche* in 1558.²³ On the other hand, Eckelt's tables do not use traditional modal names

17 Eckelt's *Tabulaturbuch* gives some idea of the content of these lessons. Belotti (2001, 24–44) gives an index and concordances. Boote (1997, 70–216) reproduces selected pieces.

18 See Bach-Dok, vol. 3, 81.

19 "Es liegt nahe, anzunehmen, daß sich Plan und Repertoire des Unterrichts an Pachelbels Vorbild orientierten" (Belotti 2001, 8).

20 See Dürr 1978, 8. See note 5 regarding a document from H. N. Gerber's lessons with Bach.

21 Contrary to Welter 2008 (9), neither *Diesen Kurtzen Unterricht* nor *Unterricht, was ein Organist wissen soll* are lost.

22 The church tones are outlined in Banchieri 1605, 40–41. See Dodds 1998a, 344, and 1998b for an overview. According to Banchieri, the eight modes in order are D, G (1 \flat), A, E, C, F (1 \flat), D (1 \flat), and G. Unlike the traditional modes, the church tones are not defined by their *ambitus* (i.e. authentic or plagal), but rather by their pitch content and cadential degrees.

23 See Zarlino 1983, xiv.

for keys. Instead, they merely identify the type of third – either major or minor – a clear reflection of the emerging tonal system. For instance, in the title page of the *Well-Tempered Clavier I* (1722), J. S. Bach identifies major and minor keys based solely on their type of third.²⁴ The second part of *Diesen Kurtzen Unterricht* addresses how to arrange the *dux* and *comes* (subject and answer) of a fugue based on the incipit of a chorale melody. Possible models for such fugues can be found in the *Weimar Tablature*, which originates from Pachelbel's circle of pupils.²⁵

For Eckelt, both *praeludiren* (part one of his treatise) and *fugieren* (part two) are conceived in terms of the practical, improvisatory skills necessary for an organist to develop. Regarding the difference between the two, I believe Konrad Küster is correct distinguishing between the two genres of *Vorspiel* (melody presented clearly) and *Prelude* (melodically free; only defining the key).²⁶ Note that the number of voices in Eckelt's non-imitative examples fluctuates mostly between three and four, which implies a lack of strictness in his conception of voice-leading. This contrasts with C. Ph. E. Bach's description of his father's teaching, which emphasizes "pure four-part thoroughbass" ("reinen 4stimmigen Generalbaß[]"²⁷). Bach's corrections of Heinrich Nicolaus Gerber's thoroughbass realization of a violin sonata by Tomaso Albinoni also reveal a preference for four-voice textures in thoroughbass realization.²⁸

Johann Valentin Eckelt: *Kurtzer unterricht was einen Organist[en] nötig zu wißsen sey* (n.d.); A-Wmk, 546/39

Unlike *Diesen Kurtzen Unterricht*, neither the date nor the scribe of *Kurtzer unterricht* is known. *Kurtzer unterricht* is the longer of the two. The section on preluding and the modes is mostly the same as in *Diesen Kurtzen Unterricht*. However, the fact that they are not identical, but actually contain very many spelling differences and a few different words, suggests that Eckelt may have dictated his treatises to his pupils. That the instruction on the third mode is out of order in *Kurtzer unterricht* implies that Eckelt may have initially skipped over it by accident.

On the one hand, *Diesen Kurtzen Unterricht* contains the tables described above explaining modulation not present in *Kurtzer unterricht*. On the other hand, *Kurtzer unterricht* contains two additional sections on thoroughbass and suspensions not present in the other treatise. The additional sections in *Kurtzer unterricht* are notable in that Eckelt combines the traditional dyadic conception of dissonance typical of the seventeenth-century reception of Renaissance practice (as seen in the treatises of Sweelinck, Bernhard, Printz, and Walther) with thoroughbass instruction. In this view, a chord is considered dissonant when it contains a dissonant interval, usually measured against the bass. This dissonance – either a *transitus* (passing or neighbor) or *syncopatio* (suspension) – is treated as a dyadic event between two voices, not as the delay of a chord tone, as later

24 "Das Wohltemperirte Clavier. oder Prælua, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend" (Bach-Dok, vol. 1, 219, emphasis original).

25 See Schwenkedel 1993.

26 See Küster 2010.

27 See note 33.

28 See note 5.

theories tend to conceive of suspensions. Eckelt's dyadic conception can be seen, for instance, when he emphasizes on two occasions that double thoroughbass figures (like 9/7) are derived from single ones (9 and 7) – each dissonant interval being judged independently against the bass. The most important treatise to combine a traditional dyadic conception of dissonance with thoroughbass is Johann David Heinichen's *Der General-Bass in der Composition* (1728), which, notably, Bach sold out of his home in Leipzig, likely on commission.²⁹ Whether this implies Bach's endorsement of Heinichen's music-theoretical views is a question I address in my forthcoming dissertation. The only external source Eckelt names in either treatise is Caspar Kerll's *Modulatio organica* (1686), a set of brief Magnificat verses that Eckelt recommends for further instruction regarding keys and key relationships. Eckelt also mentions Christoph Bernhard and Girolamo Frescobaldi by name. As in *Diesen Kurtzen Unterricht*, Eckelt closes *Kurtzer unterricht* with a section on fugue.

Johann Christian Kittel (1732–1809): *Generalbass Schule* (c. 1786–89);
US-NH, LM 3911, ma21y11k652

Johann Christian Kittel received his initial musical instruction from Jacob Adlung (1699–1762) and later from J. S. Bach in the years 1748–50.³⁰ Kittel's *Generalbass Schule* is in the hand of his pupil, Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846), who studied with Kittel in Erfurt from 1786 to 1789. Susan McCormick, who has briefly described the contents of the *Generalbass Schule*, concludes that it likely dates from Rinck's time as Kittel's pupil.³¹

The *Schule* itself is 257 pages long, the majority of which comprise musical examples. The present edition reproduces only the first 49 folios, since these contain the only textual instruction in the entire source. A facsimile of the entire source is available online.³² Folios 1–49 consist of ten “rules,” one for each type of thoroughbass figure, mostly focusing on defining the proper auxiliary voices (*Hülffs-Stimmen* or *Neben-Stimmen*) and how to avoid voice-leading errors. Each rule is illustrated by examples, nearly all of which are in four-voice *Griffnotation* (three notes in the right hand in close position, the bass in the left), which appears to have been the standard realization strategy in Bach's pedagogy and in early eighteenth-century Germany.³³

29 Bach's role as agent for Heinichen 1728 treatise was first announced in the *Leipziger Post-Zeitung* on April 4, 1729 (see Bach-Dok, vol. 2, 191).

30 A manuscript from Adlung's own teaching, the *Anweisung zum Fantasieren*, was recently discovered and presented at a conference at the *Schola Cantorum* in Basel, Switzerland. See Remeš 2018 for a conference report and more detail on the Adlung source.

31 See McCormick 2015, 125.

32 www.derekremes.com/research/sources (15 Dec 2019).

33 C. Ph. E. Bach wrote that, “His [J. S. Bach's] students had to start by learning four-part thoroughbass.” (“Den Anfang mussten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen”; Bach-Dok, vol. 3, 289; my translation). See Gerber's realizations mentioned in note 5. Heinichen 1728 (130–132) explicitly recommends four-voice *Griffnotation*, saying it is the modern style of realization. The following authors also endorse four-voice realizations: Buttstett c. 1715–16, 65, 79; C. Ph. E. Bach 1753/62, vol. 2, 7; Werckmeister 1702, 2; Printz 1676–96, vol. 1, ch. 22; Kittel 1801–08, vol. 1, 15; Kirnberger 1771–79, vol. 1, 142; and Kellner 1732, 15.

Several of Kittel's examples include some of the most characteristic eighteenth-century sequences. Many other examples are chorale-based, some with written-out *Zwischen-spiele* (interludes), indicating that Kittel's intended audience included church organists who needed to accompany congregational singing. That Kittel, a Bach pupil, would teach thoroughbass using chorales, seems to suggest that Kittel's *Generalbass Schule* may reproduce some aspects of Bach's own teaching. For instance, like J. S. Bach's own instruction, Kittel sometimes gives only the outer voices for a chorale.³⁴ But Kittel also gives non-chorale-based thoroughbass exercises with an upper voice (as on p. [27]). Another similarity with Bach is that Kittel is strict about maintaining a four-voice texture throughout most of his examples. One wonders whether all the upper voices stem directly from Kittel, since on pages [44] to [47] there is an exercise with an incomplete realization. Are some of the realizations Rinck's? If so, did Kittel correct them? It may be impossible to know for sure.

Like Niedt, Heinichen, and C. Ph. E. Bach, Kittel emphasizes that the pupil should be able to transpose exercises in all three right-hand positions (*Lagen*).³⁵ Kittel's cycling through these positions as an exercise for beginners (pp. [5]–[8]) and the appearance of the term *Fundament-Noten* to refer to structural tones (p. [19]) both appear in Heinichen's two treatises as well (1711; 1728). Moreover, like Heinichen, Kittel allows for the dissonances of a fourth, diminished fifth, and seventh to enter unprepared. As mentioned already, J. S. Bach acted as agent for Heinichen's treatise.³⁶ Taken together, all these similarities suggest a degree of continuity between Heinichen, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, and Kittel's pedagogical methods. Indeed, the end of the *Generalbass Schule* reproduces basses from C. Ph. E. Bach's instruction on free fantasy, which confirms that Kittel oriented his instruction in part around C. Ph. E. Bach's.³⁷

I have left the word *Accord* (pl. *Accorde*) untranslated in Kittel's treatise. It generally refers to a 5/3 with doubled bass – the so-called “ordinary chord”, or 8/5/3. English-speaking readers may be surprised to see that, as was common at the time, Kittel only recognizes three types of motion: *motus rectus*, *motus obliquus*, and *motus contrarius*. *Motus rectus* subsumes the two categories of similar and parallel. As was also common, Kittel judges polyphonic textures in terms of the contrapuntal motion between the outer voices, conceived as “right hand vs. left hand.” In *Griffnotation*, such thinking greatly simplifies improvised thoroughbass realization.

34 See Remeš 2019, 58 note 16.

35 See Niedt 1700–17 (vol. 1, chap. 8), Heinichen 1728 (121, 380, 472, 509, 816, 931), C. Ph. E. Bach 1753/62 (vol. 2, 9, 32). Werckmeister 1698 (31) and 1702 (47) seems to be the first to describe the three *Lagen*, or *Haupt-Griffe*, in connection with thoroughbass instruction.

36 See note 29.

37 C. Ph. E. Bach 1753/62, vol. 2, 352. To view Kittel's borrowings from C. Ph. E. Bach, see the facsimile cited in note 32.

NOTES ON THE TRANSCRIPTIONS

An effort was made to reproduce the original sources as faithfully as possible. This includes preserving original spelling (e.g. “Qvint” instead of “Quint”); however, the distinction between “s” and “f” was not preserved. Bars over individual letters signaling the doubling of consonants have been omitted throughout. Non-German words are generally not given in italics, even though the italicization of Latin words was common in seveneenth- and eighteenth-century printed works. The reason for this is that all four sources are manuscripts, where the difference between standard and italic scripts can hardly (if at all) be recognized. Numbers appearing in text are generally transcribed as text (*terza* = third), while numbers given as Arabic numerals are transcribed as numerals. Square brackets [] designate editorial remarks and are also used to indicate the beginning of each page number in the original source. The original punctuation, although sometimes not entirely consistent, has largely been maintained.

Musical examples are given in their original note values and beaming. Note, however, that all treble clefs were originally soprano (or, in rare cases, alto) clefs in the original sources (this change being introduced for greater legibility for today’s readers). Despite this change of clef, all notes are reproduced on their original staff. Stem direction indicating separate voices has been maintained, but stem direction in general could not always be maintained due to the change from soprano to treble clef. In rare cases, double bar lines have been added to distinguish more clearly between separate examples on the same line. All small note heads are editorial additions. Dashed slurs are also editorial. Hypothetical thoroughbass realizations are occasionally given for convenience. Parenthesis () indicate editorial accidentals. Octave designations are *C*, *c*, *c*¹, *c*², *c*³, where *A*=440 Hz is *a*¹.

NOTES ON THE TRANSLATIONS

The following commonly recurring terms are occasionally left untranslated, particularly in the Kittel treatise, where they appear quite often.

- *dur* = major
- *moll* = minor
- *-is* = sharp
- *-es/-s* = flat
- *B* = B-flat
- *H* = B
- *vel* = or.

APPENDIX

The following overview of the contents of LM 3911 (Johann Christian Kittel, *Generalbass Schule*) is largely a translation of an unpublished handout prepared by Jörg-Andreas Bötticher (*Schola Cantorum Basiliensis*, Switzerland) on January 21, 2014.³⁸

Page	Contents	Commentary
49–51	Erster Theil [First Part]: Allegro. A 3 Voc. / a 4 Voc.	figured and realized
52–56		after pp. 52–56 no longer realized
57	Allegro (in C major)	figured and realized
58		only bassline and figures
59		figured and realized; with imitative opening
59 (twice)		continuation of previous piece
60		figured and realized
61f.	Andante (in A minor), Allegro	
63	Fantasia (in C major)	first four measures realized
64	Fantasia (in C minor)	not realized
65	Fantasia (in D major)	not realized
66	Fantasia (in D minor)	not realized
67f.		imitative piece in A minor
69f.	Allegro (in C major)	imitative
71f.	Andante (in C major)	only upper voice notated
73	Moderato (in C major)	only bass and figures
74	Quint-Sexten Accorde [6/5 chords]	three-measure, realized piece
75–80		empty
81f.	Zweiter Theil [Second Part]: Allegro (in C major)	figured and realized
83f.	Adagio (in C minor)	three voices
85	Allegro (in C major)	figured and realized
86f.	Largo (in A minor)	figured and realized
88–90	Allegro (in D minor)	figured and realized
91f.	Andante (in D minor)	often only three voices
93f.	Allegro molto (in F major)	often only three voices
95f.	Adagio (in D minor)	
97–100	Allegro (in C major)	unison beginning; overture or symphony?
101	Andante (in F major)	figured and realized
102f.	Allegro assai (in F major)	figured and realized
104–106	Vivace (in C major)	figured and realized; beginning like Bach's Italian Concerto
107–110	Allegretto (in C major)	figured and realized
111	Allegro molto (in F major)	figured and realized
113–115	Andante (in D minor) a 3 voc / a 4 voc	
116f.	Allegretto (in G major)	figured and realized
118f.	Von der Secunde [on the second]	thoroughbass example
120	Andante (in A minor)	figured and realized
121	Allegro (in A major)	figured and realized
123	Andante (in D minor)	figured and realized with imitation
125	Dritter Theil [Third Part]. Allegro (in B-flat major)	fugue-like beginning
127	Adagio (in E-flat major)	often only three voices
128	Largo (in B-flat major)	figured and realized
129	Andante (in D minor)	figured and realized
130	Andante (in C major)	ostinato rhythm
131–133	Allegro (in C major)	ostinato rhythm

38 Published by courtesy of the author.

133	Andantino (in D minor)	figured and realized
135	Vivace (in C major)	figured and realized
137	Andante (in G major)	
139	Adagio (in E minor)	figured and realized
141	Allegro (in G major)	
143	Allegro (in D major)	
144–175		empty
176–179	Thoroughbass exercises and bass progressions	
181	Durchgehende Secunden [passing seconds].	Two short examples
184f.	various harmonizations of 4 upper-voice pitches	
186f.	harmonizations of longer phrases	
187–200		empty
201	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
202	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
203	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
204	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
205	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
206	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
207	Meinen Jesum lass ich nicht	four-voice, realized thoroughbass chorale
208	Alle Menschen müssen sterben	four-voice, realized thoroughbass chorale
209	various chorale exercises	
210–212		empty
213–217	various bass and melody patterns	
218	Choral: Valet will ich dir geben	
219	various bass and melody patterns	
220	ascending and descending scales	bass with figures
223	ascending and descending scales	bass with figures
224	ascending and descending scales	bass with figures
225	various cadences	bass with figures
226	bass progressions	bass with figures
228	bass progressions	partially realized
230	short pieces	only bass and figures
232	short bass progressions	figured and realized
233–236		empty
237	short bass progressions	figured and realized
238	Trancambulationes	chromatic and enharmonic basses; partially realized
241	“Chromatische Sätze müssen nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorgetragen werden.” [Chromatic passages should only be used occasionally, properly, and slowly.]	
242	Modulation exercises	partially realized
244–246	Modulation exercises	
247	“Dieses Allegro ist das Gerippe zur folgenden Fantasie di P. E. Bach. Allegro” [This Allegro is the skeleton of the following fantasy by C. Ph. E. Bach.]	Bassline copied from Bach, C. Ph. E. (1753/1762, 2:341).
248–253	6 Lessons	in a different hand; in treble clef; two voices with figures; ascending scale in upper voice outlining progressively bigger intervals
254–257		empty

References

- Albert, Heinrich. 1640. *Ander Theil der Arien*. Königsberg: the Author. Translated by Franck Thomas Arnold in *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1931, 127–131.
- Anonymous. 1738. *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music*. Ms. Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brussels, 27.224. Reproduced in *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, edited by Peter Wollny (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement). Kassel: Bärenreiter 2011, 3–27.
- Bach-Archiv Leipzig, ed. 1963–2017. *Bach-Dokumente, Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. 9 vols. Kassel: Bärenreiter.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753/62. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 vols. [1753, 1762]. Berlin: Author.
- Banchieri, Adriano. 1605. *L'Organo Suonarino*. Venice: Amadino.
- Baudrexel, Philipp Jacob. 1689. *Kurzer jedoch Gründlicher Wegweiser, vermittelt welches man aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, so wol was den General-Bass, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen*. Augsburg: Koppmayer.
- Belotti, Michael. 2001. "Johann Pachelbel als Lehrer." In *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen: Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt, 13. bis 16. Januar 2000*, edited by Rainer Kaiser. Eisenach: Wagner, 8–44.
- Birke, Joachim. 1961. "Friedrich Emanuel Praetorius' 'Exempla auf den Bassum Continuum.'" *Die Musikforschung* 14: 370–393.
- Boote, Marlys Joan. 1997. "Johann Valentin Eckelt's *Tabulaturbuch* (1692): A Commentary with an Edition of Selected Keyboard Works." DMA diss., University of Iowa.
- Braatz, Thomas. 2012. "The Problematical Origins of the 'Generalbaßlehre of 1738.'" Unpublished PDF. <http://www.bach-cantatas.com/Articles/GBLehre.pdf> (15 Dec 2019)
- Buttstett, Johann Heinrich c. 1715/16. *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Æterna, oder Neu-eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musicæ [...]*. Leipzig: Werther.
- Dadelsen, Georg von, ed. 1957. *Klavier- und Lautenwerke 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 und 1725 (Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Bd. 4)*. Kassel: Bärenreiter.
- Dodds, Michael. 1998a. "Tonal Types and Model Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser." In *Tonal Structures in Early Music*, edited by Cristle Collins Judd. New York: Garland, 341–394.
- Dodds, Michael. 1998b. "The Baroque Church Tones in Theory and Practice." PhD diss., Eastman School of Music, University of Rochester.
- Dürr, Alfred. 1978. "Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs." *Bach-Jahrbuch* 64: 7–18.

- Ebner, Wolfgang. (before 1653). *Eine kurtze Instruction und Anleitung zum General-Bass. Translated by Johann Andreas Herbst.* In J. A. Herbst. *Arte Prattica & Poëtica.* Frankfurt: Hummen, 1653, 43–47.
- Gehrmann, Hermann, ed. 1901. *Composition Regeln* (Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck, vol. 10). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung.* Hamburg: Schiller.
- Heinichen, Johann David. 1728. *Der General-Bass in der Composition.* Dresden: Author.
- Herbst, Johann Andreas. 1642. *Musica Practica, Sive Instructio pro Symphoniacis.* Nürnberg: Dümler.
- Herbst, Johann Andreas. 1643. *Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoeticum.* Nürnberg: Dümler.
- Kellner, David. 1732. *Treulicher Unterricht im General-Bass.* Hamburg: Kissner.
- Kerll, Johann Caspar. 1686. *Modulatio organica.* München: Wening.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1771–79. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* 2 vols. [1771 (vol. 1), 1776 (vol. 2.1), 1777 (vol. 2.2), 1779 (vol. 2.3)]. Berlin: Decker / Königsberg: Hartung.
- Kittel, Johann Christian. 1801–08. *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen.* 3 vols. [1801, 1803, 1808]. Erfurt: Beyer & Maring.
- Küster, Konrad. 2010. "Choralfantasie als Exegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffen." *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94: 23–34.
- McCormick, Susan Rebecca. 2015. "Johann Christian Kittel and the Long Overlooked Multiple Bass Chorale Tradition." PhD diss., Queen's University Belfast.
- Muffat, Georg. 1699. *Regulae concertuum partiturae.* Ms. Edited by Hellmut Federhofer as *An Essay on Thoroughbass.* Dallas (TX): American Institute of Musicology, 1961.
- Muffat, Georg. c. 1710. *Regulæ Fundamentales / Von dem General-Baß / partitura oder Basso Continuo.* Ms. Archive of Stift Nonnberg, Salzburg, IV 152 II i. Edited by Karl Friedrich Wagner as *Regulae Fundamentales. Eine posthume Generalbasslehre.* Passau: Musica Sacra Passaviensis, 2005.
- Müller-Blattau, Josef, ed. 1963. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard.* 2nd edition. Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard. 1700–17. *Musicalische Handleitung.* 3 vols [Vol. 1 reissued 1710. Vol. 2 reissued in 1721, edited by Johann Mattheson. Hamburg. Vol. 3 published posthumously in 1717, edited by J. Mattheson.]. Hamburg: Spiering & Schiller. [Translated and edited by Pamela Poulin and Irmgard Taylor as *F. E. Niedt, The Musical Guide Parts I–III (1700–1721).* New York: Oxford University Press, 1989.]
- Poglietti, Alessandro. 1676. *Compendium: oder kurzer Begriff und Einführung zur Musica, sonderlich einem Organisten dienlich.* A-KR, CZ-Bm.
- Poulin, Pamela, ed. 1994. *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts, Leipzig, 1738.* Oxford: Clarendon Press.

- Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma Musicum*. 3 vols. Wolfenbüttel: Holwein.
- Prenzl, Christoph. 2017. *Die Musiklehre Alessandro Pogliettis*. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Prinner, Johann Jacob. 1677. *Musicalischer Schlissl, welcher aufspäret das Schreibkhästlein des Verstands, darinnen unterschiedliche Lädlein als Capitl begriffen, deren jedes nach der Ordnung seines Schaz zeiget. Sowol das Instrument und Clavir zuverstehen als auch Singen, Geigen, der Violin, Viola da gamba, Violon und andere Geigen zuerlernen, wie auch die Composition von Grund aus zuegreiffen, die Partitur oder den General Baß zum Accompagniren zuverstehen*. Ms. US-Wc, ML95.P79.
- Printz, Wolfgang Caspar. 1676–96. *Phrynis Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist*. 3 vols. [1676 (vol 1. Quedlinburg: Okel), 1677 (vol. 2. Sagan: Okel), 1696 (vols. 1–3. Dresden and Leipzig: Mieth & Zimmermann)].
- Remeš, Derek. 2018. “Anweisung zum Fantasieren: Symposium zur Praxis und Theorie der Improvisation im 17. und 18. Jahrhundert, Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 19–21 March 2018” [Conference Report.] *Eighteenth-Century Music* 16/1: 89–92. <https://doi.org/10.1017/S1478570618000477> (15 Dec 2019)
- Remeš, Derek. 2019. “New Sources and Old Methods: Reconstructing the Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach’s Pedagogy.” *ZGMTH* 16/2, 51–94. <https://doi.org/10.31751/1015>
- Samber, Johann Baptist. 1704. *Manuductio ad organum*. Salzburg: Mayrs.
- Schwenkedel, Suzy, ed. 1993. *La tablature de Weimar: Johann Pachelbel et son école*. 2 vols. Arras: Association nationale de formation des organistes liturgiques.
- Speer, Daniel. 1687. *Grund-richtiger [...] Unterricht Der Musicalischen Kunst / Wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen / Den General-Bass tractiren / und Componiren lernen soll*. Ulm: Kühnen.
- Spitta, Philipp. 1873/80. *Johann Sebastian Bach*. 2 vols. [1873, 1880]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Spitta, Philipp. 1884–99. *Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, translated by Clara Bell and John A. Fuller Maitland. 3 vols. [1884, 1895, 1899]. London: Novello & Company.
- Staden, Johann. 1626. “Kurzer und einfältiger Bericht für diejenigen so im Basso ad Organum unerfahren, was bei demselben zum Theil in Acht zu nehmen.” In *Kirchen-Music, Ander Theil, Geistlicher Gesäng und Psalmen auf die fürnembsten Fest im Jahr und sonsten zu gebrauchen; von 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stimmen: Dabei etliche auf Violen und andern Instrumenten gericht: Mit einem Basso ad Organum*. Nürnberg: Halbmayr.
- Welter, Kathryn Jane. 2008. “A Master Teacher Revealed: Johann Pachelbel’s *Deutliche Anweisung*.” In *About Bach*, edited by Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton Greer. Urbana (IL): University of Illinois Press, 3–14.
- Werckmeister, Andreas. 1698. *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln*. Aschersleben: Struntz. [Reprinted 1715.]
- Werckmeister, Andreas. 1702. *Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*. Frankfurt and Leipzig: Calvisius.

Wollny, Peter, ed. 2011. *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe* (J. S. Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement). Kassel: Bärenreiter.

Zarlino, Gioseffo. 1983. *On the Modes: Part Four of Le istituzioni harmoniche, 1558*. Translated by Vered Cohen and edited by Claude V. Palisca. New Haven (CT): Yale University Press.

Remeš, Derek (2019): Thoroughbass Pedagogy Near Johann Sebastian Bach. Editions and Translations of Four Manuscript Sources. ZGMTH 16/2, 95–108.
<https://doi.org/10.31751/997>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 06/12/2018

angenommen / accepted: 31/03/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 14/01/2020

Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß

Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass

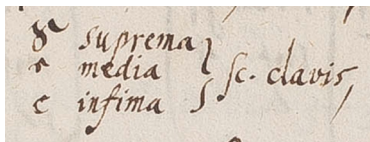
Edited and Translated by Derek Remeš

Friedrich Emanuel Praetorius

Schlagworte/Keywords: 17. Jahrhundert; 17th century; Friedrich Emanuel Praetorius; Generalbass; historical models of composition; historische Satzlehre; Kurtzer doch gründlicher Unterricht; Quellenedition; source edition; thoroughbass

[1] KURTZER DOCH GRÜNDLICHER UNTERRICHT VOM GENERAL-BASS.

Fundamentum Baseos sive Basis Generalis ist Trias harmonica, welche in demselben überall dominiret, diese Trias aber bestehet in dreyen sonis, welche zusammen eine quintam mit ihrer eingefasten tertia machen, und können diese als {c, e, g} tres soni füglich also genennet werden und unterscheiden



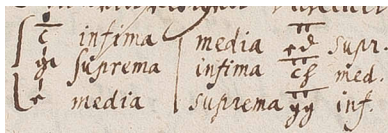
g *suprema*
e *media*
c *infima* } sc. clavis,

BRIEF YET FUNDAMENTAL INSTRUCTION IN THOROUGHBASS

The foundation of the bass, or thoroughbass, is the *trias harmonica*, which predominates everywhere therein. But this *trias* consists of three pitches, which are together a fifth and the third contained within it. One can appropriately call the three pitches {c, e, g} as follows:

Unter diesen gehöret die *infima* dem Bass eigentlich zu, zuweilen findet sich auch wol die *media* in demselbigen videlicet in sextis gar selten die *suprema*, als

Of these [above pitches], the *infima* belongs in the bass. Occasionally the *media* is also found in the bass, resulting in a sixth. The *suprema* is seldom found in the bass, as shown:¹



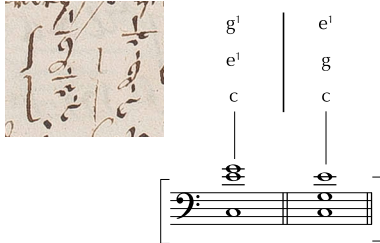
c ¹ <i>infima</i>		media	e ⁽¹⁾	d ⁽¹⁾	supr.
g <i>suprema</i>		infima	c ⁽¹⁾	h	med.
e <i>media</i>		suprema	g	g	inf.



1 The example below implies that the *suprema* may only be placed in the bass in the context of 6/4 resolving to 5/3. Note that the tablature in the two right-hand columns erroneously places all pitches in the same octave.

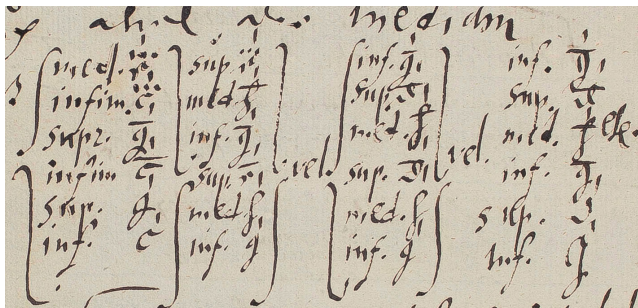
Und ob zwar diese Trias nicht allein in sonis proximis, sondern auch in remotis kan gegriffen werden, so ists eben das, siquidem de Octavis idem est iudicium, als:

And even if this *trias* is played not in close but in spread position, this does not make a difference, because transposition by an octave does not change the function of the pitches, as shown:

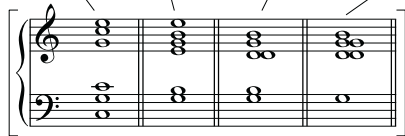


et c[etera] nur daß darbey zumerken daß die soni triades [nicht] gar zu weit von einander zusetzen, ne pp [proportionum] nimium hiatum, vel nimiam earundem [eandem?] distantiam omnis pereat gratia harmoniae [damit nicht sämtliche Annehmlichkeit in der Harmonie einem zu großen Auseinanderklaffen der Proportionen und einer zu großen Distanz derselben zum Opfer fällt]. Darüm [2] denn wol zugelaßen wirdt dieselbe zu augiren, od[er] multipliciren sond[er]lich die infimam u[nd] supremam zuweilen auch wol die mediam alß

etc. One only has to note that the pitches of the *trias* are not set too far from one another, so that an excessive distance may not destroy the gracefulness of the harmony. Thus, one is allowed to double, or multiply the harmony, especially the *infimam* and *supremam*, occasionally also the *mediam*, as shown:



$\left\{ \begin{array}{l} \text{med.} \\ \text{infim.} \\ \text{supr.} \\ \text{infim.} \\ \text{sup.} \\ \text{inf.} \end{array} \right.$	e ²	$\left\{ \begin{array}{l} \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{inf.} \\ \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{inf.} \end{array} \right.$	e ²	$\left\{ \begin{array}{l} \text{inf.} \\ \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{inf.} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{inf.} \\ \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{inf.} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{inf.} \\ \text{sup.} \\ \text{med.} \\ \text{inf.} \end{array} \right.$	etc.		
	c ²		h ¹					d ¹	d ¹
	g ¹		g ¹					h ¹	h ¹
	c ¹		e ¹					d ¹	g ¹
	g		h					h	d ¹¹
	c		g					g	g



wenn dem na[ch] im General Bass eine notula schle[ch]t stehet, und [nicht]s darüber gezei[ch]net ist, so wird dießelbe vor die infima triadis gehalten, u[nd] wird darzu ihre natürli[ch]e quinta (suprema et media)]) gegriffen, entwed[er] in sonis proximis vel remotis et [cetera] alß

When a note stands alone in thoroughbass and nothing is indicated above it, this note is taken as the *infima* of the *triadis* and is played with its natural [diatonic] fifth (*suprema* and *media*), either in close or spread position, as shown:

[3]

g e' g' g'
 e vel g vel e' vel auolius [?] e' etc.
 [or] [or] c' g
 c c c c

Wenn aber etw[as] anderes darzu gegriffen werden alß

But when something else should be played, as in

5 6

Allhier muß die notula in zwey Theil getheilet werden, zum ersten Theil gehöret die quinta, zum andern die Sexta, wie auch in den vorhergehenden exemp[la] mit doppelten Zieffern zu sehen, als auch mit mehren, als:

Here the bass note must be divided in two parts, the fifth belongs to the first part and the sixth to the other part, as can be seen in the previous examples with the double figure, as well as in the following example with multiple [figures]:

3 4 3 4 e f e f
 c

item mit doppelten Zahlen

likewise with double figures [i.e. two vertical figures indicating simultaneous pitches]

[Offensichtlich fehlerhaft: Hier sollte jeweils »4« statt »5« stehen. Both should be »4« instead of »5.«]

also auch mit anderer Zahl, als [9.] [8.] [7.] et c[etera]. Weilen aber in der Triade harmonica die media zuweilen ist vel natura-durior vel mollior; und wird solches mit diesen signis chromaticis in den general-Baß angedeutet, nemblich \flat und \sharp , dieses Bedeutet tertiam Majorem, jenes aber tertiam minorem. Wo aber die Ziffern 3 oder gar [k]leins drüber gezeichnet ist, so wird diese gebührlich und gewöhnliche tertia, so von Natur, und secundum seriem sonorum sive notularum darzu kommen, daselbsten zugegriffen, als:

The same applies to other figures like 9, 8, 7, etc. In the *trias harmonica* the *media* is sometimes major, sometimes minor. This is indicated by chromatic figures in thoroughbass, namely \flat and \sharp . The second means major third, the first, minor third. But where the figure 3 or no figure at all is indicated, then the proper and normal third is played as it would be naturally according to the scale [i.e. diatonically], as shown:

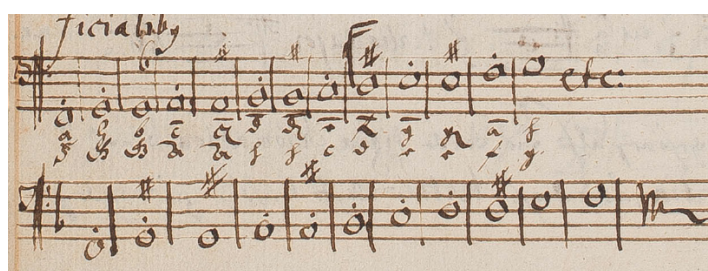
[Offensichtlich fehlerhaft: Diese Note sollte ein »c« sein. This note should be a »c.«]

gehören also die beide signa chromatica \flat und \sharp allein zu der tertia, und diese tertias desto leichter zu wissen [4] muß man achtung haben auff den Baß, wie er gezeichnet sey, ob er nemlich Cantum durum oder mollem andeute, Ist er Cant[us] durus so hat er an gewissen Orten seine tertias, ist er aber mollis, so hat er auch gewisse tertias. Zum Exempel, wenn der Bass[us] notulam in g hat, und ist Cantus dur[us], so muß darzu das h, als die tertia dura seu major gegriffen werden, Ist aber der Cantus mollis, so wird zu dem G das b als 3tia mollis seu minor gegriffen et c[etera]. Es were denn, daß die beide signa \flat und \sharp ein anders anzeigen als \sharp in molli

The two chromatic figures, \flat and \sharp , only refer to the third. And in order to recognize this third more easily, one must take notice of how the bass is represented, namely, whether it indicates *cantum durum* or [*cantum*] *mollis*. If it is *cantus durus* then it has on certain places its thirds, but if it is *cantus mollis*, then it also has certain thirds. For example, when the bass note is g in *cantus durus*, then $b\sharp$, or the major third, must always be played. But if it is *cantus mollis*, then $b\flat$ is played to the g as a minor third, etc. But this does not apply when the signatures \flat and \sharp indicate a different constellation. In *mollis*, \sharp requires $b\sharp$ over g, or the major third, and

erfordert über dem g das h tertia major, u[nd] das ♭ in duro über dem g das b tertiam minorem; Mit denen Sextis ists auch also beschaffen, wie wol gut, daß man sonderl[ich] characteres darzu hette, wie sie in des h[errn] S[amuelis] Scheids Concerten zubefinden, da die Sexta minor mit den gewöhnlich[en] 6 angedeutet wird, die major aber mit diesem Character 6+, sind aber in allen drückereyen nicht zufinden, usus et auditus müst[en] hiebey das Beste thun, wie wol es beßer were, daß man alsobald für Augen hette, was man greiffen solte, hette man desto weniger an der Meinunge des Autoris zuzweifeln; Follgen allebeide Systemata mit ihren tertiis tam naturalib[us] qvam artificialib[us]

the ♭ in *durus* requires *b* over the *g*, or the minor third. With sixths it works in the same manner; it would be good to have special figures, however, such as one finds in Samuel Scheidt's *Concerti*, where the minor sixth is indicated with the usual 6, and the major sixth with the figure 6+.² But these are not found in all printing shops. One's taste and ear are the best judges in this matter. It would be better, however, if one had directly before the eyes exactly what one should play, for one would not have to guess the composer's mind. Here follow both systems [*cantus durus* and *mollis*] with their thirds, both natural and artificial [diatonic and chromatic].



[Cantus durus]

a	h	b	c'	c#'	d'	d#'	e'	f#'	g'	g#'	a'	h'
F	G	G	A	A	H	H	c	d	e	e	f	g

[Cantus mollis]

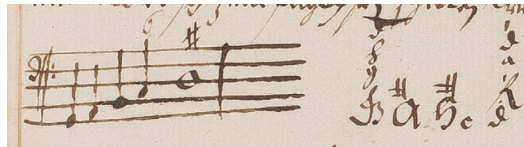
[5] N[ota] B[ene] wenn denn im General Bass für einer Noten dieses signum # stehet, wird darzu mehren theils eine sexta gegriffen, denn alsdenn hat der General Baß nicht infimam, sondern mediam Triadis s[ive][?] Systematis duri und in C Systematis mollis zu observiren[.]

N.B. When the sign # appears in thoroughbass, a sixth is mostly played with it, for the thoroughbass [the bass voice] then does not have the *infimam*, but the *mediam* of the *trias*, whether in *cantus durus* or *mollis*.

N[ota] B[ene] wenn ein hauffen geschwinde Noten in gradib[us] auffeinander folgen, darff man zu einer ieglichen nicht eine besondere concordanz greiffen, sondern zu der ersten und immitels die andern laßen fürüber gehen, auch zuweilen zu der ersten und mittelst[en], und wo es sich zum füglichen schicken will, als:

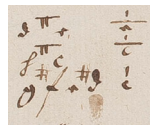
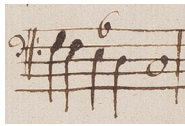
N.B. When a series of quick, stepwise notes appear consecutively, one cannot play a chord on every note. Instead, one plays a chord on the first and lets the intervening note pass. And occasionally [one plays a chord] on the first and middle note, and wherever it is most appropriate, such as:

2 This may refer to Scheidt's *Pars prima concertuum sacrorum* (1622) or the *Geistliche Concerte* (4 vols., 1631–40).



6 #

d¹ [e¹] d¹
 h [a] a
 g [e] f#
 G A H c d



6

d¹ e¹ e¹
 h c¹ c¹
 g f e d c

N[ota] B[ene] so wird auch eine Clausula oder Cadentia gewöhnlich angedeutet mit folgenden Ziffern [3][4][3][4] et c[etera] cætera praxis habet.

N.B. A *clausula* or cadence is usually indicated with the following figures: "3-4-3-4." What remains is shown by practice.³

Praetorius, Friedrich Emanuel (2019): Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß. Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass. Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)
 Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 06/12/2018
 angenommen / accepted: 31/01/2019
 veröffentlicht / first published: 23/12/2019
 zuletzt geändert / last updated: 12/01/2020

³ It is unclear if the treatise is intended to end here, or if it is an incomplete transcription of another work.

Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll

This Short Instruction How One Should Form and Arrange a Fugue or Prelude

Edited and Translated by Derek Remeš

Johann Valentin Eckelt

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; church tones; Diesen Kurtzen Unterricht; Fuge; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Valentin Eckelt; Kirchentönen; preluding; Quellenedition; source edition

α/ω [griechisch: Anfang und Ende]

DIESEN KURTZEN UNTERRICHT WIE
MAN EINE FUGA ODER PRÆLUDIUM /
FORMIREN UND EINRICHTEN SOLL.

editum a

Joh[ann] Valent[ino] Eck[elt]

Suis annumerat

Henr[icus] Nic[olas] Gerber

script[um][?] Anno 1722

m[anu] p[ro]p[ria][?]

J[ohann] V[alentin] Eckelt.

α/ω [Greek: Beginning and End]

THIS SHORT INSTRUCTION HOW ONE
SHOULD FORM AND ARRANGE A
FUGUE OR PRELUDE

by

Johann Valentin Eckelt

Suis annumerat

Heinricus Nicolas Gerber

Transcribed in 1722

manu propria

Johann Valentin Eckelt.

[1] VON PRÆAMBULIREN.

§. 1. Zum Præambulieren gehöret nicht allein, daß man das Clavier wohl mächtig, sondern auch daß man jede erfindung nach den Modis recht accurat theilen, und solches wohl zu resolvieren, mit Ligaturen, und perfecten Gängen ein richten, sondern auch alle Schlüße fein ümwechsele, damit nicht alles über ein komme in denen Cadenzen, sondern lauter Abwechslungen seÿn. Und damit das Thema das man darzu erwehlet zeitigen securs oder mit hülfte erhalte, und so dann gehet man fein accurat nach der Proportion des Tact[es] fort, biß man zu der final Cadenz beliebet zu schreiten.

ON PRELUDING.

§. 1. Preluding involves not only the ability to play the clavier competently, but also the ability to arrange each idea correctly according to the modes, resolving suspensions well in one's inventions, and incorporating perfect progressions. Preluding also involves alternating all cadences well so that they are not all the same, but contain much variety. And in order that the theme that one chooses remains securely in tempo, one proceeds in a manner adhering to the proportion of the meter until one finally comes to rest at the final cadence.

§. 2. So will auch erfordert werden, daß man solche modos und Gänge, vielfältig untersuche, und fleißig tractire [2] und exercire, daß man in den spielen rechte gewiß seyn kan, damit man sich nicht laße verführen und in einen frembden ungewehnten Gang gerathe, (denn solches läst nicht alleine schändlich sondern ist auch wieder alle richtig gegebene Reguln) und also muß man alles genau observiren und bedencklich darmit üm gehen.

§. 3. So gehöret auch darzu ein fleißiges Ingenium das da nicht alleine fleißig im Anfange, sondern auch fleißig in Fortgange, und am fleißigsten in Ausgange seÿ, den der Anfang begreiff in sich die Reguln und die Gänge das Mittel aber betrachte die Themata und künstliche Materien. Das Ende aber bringet es in eine sonder bahre Annehmlichkeit und Varietät, [3] daß sich der zuhörende belustigen, und dadurch erfreuen kan. Denn dazu ist es auch gegeben daß wir düchtig und geschickt seyn mögen der Menschen hertzen zu verändern, auff andern Sinn zu bringen, den die Krafft hat die Musiqve daß sie andächtig, sittsam und aufmercksahm machet, deßendwegen wird auch beÿ den Gottesdienst die Music vor der Predigt und das Orgel-Spiel darbeÿ verordnet, daß der Gottesdienst verherrlichtet, und die Gemüther der Menschen aufgemuntert werden, Gottes Wort zu hören, darum muß man sich befleißigen was accurates und reinliches zu spielen wie es erfordert wird, und damit dienstlich zu seyn.

§. 4. Wenn nun solche Übungen da sind, die da in solchen gewissen Reguln und [4] Arthen bestehen, so wird auch erfordert daß man selbst damit andächtig, und behutsam ümgehe, sich vor liederlichen Clausuln und bekanten Melodeyen fleißig hüte, damit man solche schöne Kunst nicht besudele mit Welt-Schnadereÿen und liederlichen gepränge, sondern alles ordentlich geschicklich (sich hertzlich zu befleißigen künstlich) zu werden, und so dann dienet man Gott und seinen Nechsten Treulich, welches auch unser gantz factotum seyn soll. Zu mehrer Übung und erfindung des Præambulierens gebe nach folgende 8. Modos an hand.

§. 2. It is also necessary that one thoroughly examine such modes and progressions, diligently copying out and practicing them, so that one can be quite certain in playing and so that one does not lose one's way, getting stuck in a foreign, unsuitable progression (for this is not only shameful but also runs counter to all the true given rules¹) and thus one must observe everything in detail, treating the material attentively.

§. 3. A diligent character is also required, not only in the beginning, but also in what follows, and most of all in the end, for the beginning comprises the rules and the progressions, whereas the middle addresses the themes and artistic materials. But the end brings a special repose and variety, such that the listener is delighted and finds pleasure in it. For this is why it [music] has been given to us: that we should be capable of and skilled in touching the human heart and bringing it to a new temper. For music has the power to arouse devotion, modesty, and attentiveness. This is the reason that, in the church service, the playing of organ music is placed before the sermon in order to glorify the service and animate the minds of the people to hear God's Word. Thus, one must make an effort to play something accurate and proper, as is required, for so doing makes one useful.

§. 4. Considering the existing exercises consisting of certain rules and techniques, it is also required that one proceed reverently and carefully with them, being quite sure to avoid lewd *clausulae* and popular melodies, so that one does not sully such a beautiful art with worldly disgraces and wanton pomposity. Instead, everything must be orderly and skilled (beautiful in order to be heartily diligent), and in this way one truly serves God and his neighbor, which should be our whole purpose. The following eight modes provide many exercises and inventions of the art of preluding.

1 Reguln ("rules") might also be translated as *regole* in the sense of "standard progressions."

§. 5. Primus Modus, oder die Erste arth ist frölicher Natur, darüm wird sie gebraucht bey lobenden, dancksagenden, und vermahnungsworten. Nun muß man sich auch darbey fein in der Melodey od[er] arth wißen zu behalten und die loben-[5] de arth oder gattung gebrauchen Als wenn man nehmlich im begriff ist mit vollen Chore.

§. 5. Mode one, or the first manner [of playing], has a cheerful nature. That is why it is used for texts of praise, thanks, and admonition. In this one must be knowledgeable in melody, or how to maintain a melody [how to accompany?], as well as in how to play in a praising manner, such as when one is playing [accompanying] a full choir [alternatively: when one is playing with a full registration].



Wie frölich solches klinget ist selbst zu vernehmen, wenn Practicieret wird, allein wenn man solche Ungereümte falores auff's tapet bringet welche mehr welche mehr [sic] weinenden als fröliche arth bringen ist nicht zu loben, denn es nicht nur allein einen unbestandigen hominem zeigt, sondern auch damit seinen Zweck nicht erreicht wie dieses Exempel anzeigt:

It is readily apparent how festive this sounds when put into practice. But when one employs such inappropriate devices that are more sorrowful than joyous, this is not to be praised, for it not only shows an unstable man but also fails to achieve its aim, as the following example shows:



Solche Gänge sind sonst etwas zu exprimiren [6] oftmahls schön, zumahl wenn man text darunter bringet, allein ohne Noth ist nicht hinlänglich solches zuthun, sintemahl die reine und beste Arth die Proportion bewähret, diese aber nicht.

In other cases, such passages are often beautiful in order to express a certain sentiment when one adds a text below it. But one only does such things out of necessity, since the pure and best manner upholds the [metrical] proportion; this, however, does not.²

§. 6. Secundus Modus ist Trauriger Natur, der da gebraucht wird in beth, danck und trost Worten, den man muß auch darnach ein richten, daß er seine Natur und Eigenschafft nicht verliert, dero Arth ist unterschiedlich, als:

§. 6. Mode two is of a sorrowful nature, being used for words of prayer, thanks, and consolation, for one must also be certain that the mode does not lose its nature and [true] quality, whose manner is variable, as in:

2 It would appear that Eckelt objects to the upper voice's leaps ($d^2-g\sharp^1-c^2$), which can only be rationalized when expressing a certain sentiment as determined by an added text. It is not entirely clear why this example does not uphold the proportion, but it could have to do with its lack of figuration, which leaves the meter somewhat ambiguous.



Den fort gang muß ein jeder selbst, durch fleißiges exerciren erlangen und Gott um gedeüliches Ende bitten. [7]

The continuation of these passages will be found through diligent practice and by asking God for a good conclusion.

§. 7. Tertius Modus ist von Natur betrübt und traurig, und wird derselbige beÿ Weh- und Klage Gebeth und auch Trost gebraucht seine Gänge sind also oder wie die Cadenz weist, e[xempli] g[ratia]

§. 7. Mode three is by nature afflicted and somber and is used in prayers of woe and grievance and also consolation. The progressions of mode three are as follows, or as the cadence shows: e.g.



Wird in bekümmernüßen und begräbnissen sehr dienlich fallen.

[Mode three] is very well-suited for distress and for funerals.

§. 8. Quartus Modus ist Kläglicher Natur, welcher beÿ heftigen bitten und Klagen gebraucht wird, und sein Anfang etwa auff solche Arth gebräuchlich seÿn kan, wie folget S[i[?]] P[acet[?]] Verte. [8] Exempl[um]

§. 8. Mode four is pathetic in nature, being used for vehement pleas and complains. Its beginning can be made useful in approximately the following way on the next page. Example:



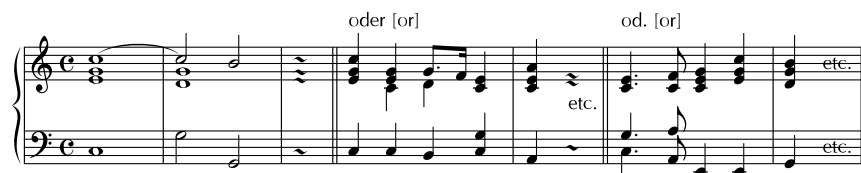
Die Modulation ist beweglich und schlaffrig will auf langsame [Arth] gebrauchet und geübet seÿn.

The modulation is flexible and subdued, and it is to be used and practiced in a slow manner.³

§. 9. Quint[us] Modus ist frölicher Natur wird gebraucht in lieblichen lob- Danck, und Trost liedern, od[er] freüden bezeügungen. Seine Progressiones sind also formiert. e[xempli] g[ratia]

§. 9. Mode five is of a joyful nature and is used in pleasant songs of praise, thanks, and consolation, or in cheerful occasions. The progressions of mode five are formed thus, e.g.:

3 In the baroque, "modulation" did not mean "change of key," as it does today. Rather, it meant "establishment of a key" or "melodies and chords within a given key."



Und sonst auf vielerley Arthen denn diese Materia ist sehr viel weil man von [9] Natur mehr darzu geneigt ist als zu den andern, wegen seiner gravitathischen Klang-Arth, und daher auch oft sehr gemißbraucht wird.

It is also used in various other manners, for there is plenty of material because one is naturally more inclined [to this mode] than to the others by virtue of the gravity of its sound. For this reason it is very often misused.

§. 10. Sextus Modus ist gelind und sanfft, hat seinen Nutzen in bitt und Trost liedern etc Welcher gar feine Arthen und Klänge bewahrt auchviel geliebet, und accurater als die andern in d[er] proportion daher die lieben Alten denselben vielfältig gebraucht und geübet, seinen fortgang hat man nach obigen zurichten.

§. 10. Mode six is gentle and mild; it is useful in songs of appeal and consolation, etc. [Mode six] achieves subtle effects and sounds and is also much valued. It is also more accurate in proportion than the others. For this reason, the ancients used and practiced it in various ways. One arranges its progressions as shown above.

§. 11. Septim[us] Modus ist vergnüglich und angenehm. Ist darzu daß man etwas mit vergnüglicher zufriedenh[eit] bezeüget, in danken und verehren mit anmuthigen Hertzens Bewegungen [10] erfüllet, da das was man wünschet, glücklich geschicht, als die Erlösung unsers Heylandes zu preisen, denn ein jeder Klang und Gesang hat seine Natur, und wird also dem Geber alles Guten, als Gotte dem Herren wieder gegeben, damit sein heiliger Nahme auch Ewig gelobet wird. seine Anfänge können also seyn. e[xempli] g[ratia]

§. 11. Mode seven is pleasing and agreeable. With it one may attest to something with pleasing satisfaction, in thanks and reverence, with a heart filled with graceful feelings, when that for which one happily and properly wishes fortunately happens, or one may praise the redemption of our Savior. For each sound and song has its nature, and is therefore returned to the Giver of all that is good, to God the Father, so that His holy name may be praised in eternity. The beginning of mode seven can be as follows, e.g.:



In diesen steckt etwas sonderbahres so in einen andern Tractat gedencken werde, und weil es doch nicht zum spielen hilfft, sonder ad Theoriam gehöret, als nehmen wir nun den letzten Modum vor. [11]

Something special is hidden in this mode, which will be treated in another treatise. And because this doesn't aid in playing, but rather belongs to theory, we therefore continue on to the last mode.⁴

4 This "other treatise" is not "Kurtzer unterricht," since this too contains the same reference to another work. Instead, the "other treatise" is probably a reference to one of Eckelt's works listed in the preceding commentary.

§. 12. Octav[us] Modus ist verträglich und fried[sah]m, wird gebrauch in lob gebeth und Trost in d[er] vermahnung etc Darüm auch dieser Modus heüt zu Tage am meisten beliebt wird, weil er in den vermahnungen zu Göttlichen Tugenden sich brauchen läst. Er macht Tugendsahm und fried[sah]m, seine allerschönste Arth ist wie oben in denen andern gezeigt. Es ist noch zwar viel mehr da von zu schreiben, weil er so vielfältig exerciert wird. Ein Incipient wird hieraus vielen Nuzen haben, wenn er die Göttlichen Begeg[n]ungen observiert und den h[eiligen] G[Geist] raum gieb, durch ein stilles und sittsahmes leben. Zu desto beßerer Übung habe vor dieses mahl noch etliche Tabellen zum Præludieren mit bey fügen wollen.

§. 12. Mode eight is agreeable and peaceful. It is used in praise, prayer, and consolation, in admonition, etc. Thus, this mode is at present the most preferred because it is well-suited to admonitions to godly virtue. This mode makes one virtuous and peaceful; its most beautiful manner of use is as shown above in the others. There is yet much more to write about this mode, because it is employed in such varied ways. A beginner will find much of use in this if he behaves in a godly manner and makes space for the Holy Spirit through a quiet and modest life. In order to achieve better practice, the following shows several tables for pre-luding.

[f]orders[?] s[cripsit[?]] J[ohann] V[alentin] Ecke[lt.]

The previous text by Johann Valentin Eckelt.⁵

[12]

Scala Diatonica, per Tertiam Majorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
C#	g#	eb	ab	f#
D#	a#	fisb	hb	g#
E#	h#	gisb	cisb	a#
F#	C#	ab	db	b#
G#	d#	hb	eb	c#
A#	e#	cisb	fisb	d#
B#	f#	db	Gb	dis#

Major Keys of the Diatonic Scale [scale: C, D, E, F, G, A, Bb]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
C major	G major	E minor	A minor	F major
D major	A major	F# minor	B minor	G major
E major	B major	G# minor	C# minor	A major
F major	C major	A minor	D minor	Bb major
G major	D major	B minor	E minor	C major
A major	E major	C# minor	F# minor	D major
Bb major	F major	D minor	G minor	Eb major

5 The following tables do not appear in “Kurtzen Unterricht,” suggesting that this treatise may be the later of the two.

DIESEN KURTZEN UNTERRICHT

[13]

Scala Diatonica, per Tertiam Minorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
H \flat	fis \flat	d \sharp	G \sharp	e \flat
C \flat	g \flat	es \sharp	As \sharp	f \flat
D \flat	a \flat	f \sharp	B \sharp	G \flat
E \flat	h \flat	g \sharp	C \sharp	a \flat
F \flat	c \flat	as \sharp	Des \sharp	b \flat
G \flat	d \flat	B \sharp	Dis \sharp	c \flat
A \flat	e \flat	c \sharp	F \sharp	d \flat

Minor Keys of the Diatonic Scale [scale: C, D, E, F, G, A, B \flat]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B minor	F \sharp minor	D major	G major	E minor
C minor	G minor	E \flat major	A \flat major	F minor
D minor	A minor	F major	B \flat major	G minor
E minor	B minor	G major	C major	A minor
F minor	C minor	A \flat major	D \flat major	B \flat minor
G minor	D minor	B \flat major	E \flat major	C minor
A minor	E minor	C major	F major	D minor

[14]

Scala Chromat[ica] & Enharmon[ica], per Tertiam Majorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
H \sharp	fis \sharp	dis \flat	Gis \flat	e \sharp
Cis \sharp	gis \sharp	f \flat	Ais \flat	fis \sharp
Dis \sharp	ais \sharp	g \flat	C \flat	gis \sharp
Fis \sharp	cis \sharp	ais \flat	Dis \flat	h \sharp
Gis \sharp	dis \sharp	c \flat	F \flat	Eis \sharp

Major Keys of the Chromatic and Enharmonic Scale [scale: B, C \sharp , D \sharp , F \sharp , G \sharp]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B major	F \sharp major	D \sharp minor	G \sharp minor	E major
C \sharp major	G \sharp major	E \sharp minor	A \sharp minor	F \sharp major
E \flat major	B major	G minor	C minor	A \flat major
F \sharp major	C \sharp major	A \sharp minor	D \sharp minor	B major
A \flat major	E \flat major	C minor	F minor	E \sharp major [sic D \flat major]

[15]

Scala Chromat[ica] & Enharmon[ica], per Tertiam Minorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
B \flat	F \flat	des \sharp	Ges \sharp	es \flat
Cis \flat	gis \flat	e \sharp	a \sharp	fis \flat
Dis \flat	b \flat	ges \sharp	ces \sharp	gis \flat
Fis \flat	cis \flat	a \sharp	d \sharp	h \flat
Gis \flat	dis \flat	hes \sharp	E \sharp	cis \flat

Minor Keys of the Chromatic and Enharmonic Scale [scale: B \flat , C \sharp , D \sharp , F \sharp , G \sharp]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B \flat minor	F minor	D \flat major	G \flat major	E \flat minor
C \sharp minor	G \sharp minor	E major	A major	F \sharp minor
E \flat minor	B \flat minor	G \flat major	C \flat major	A \flat minor
F \sharp minor	C \sharp minor	A major	D major	B minor
G \sharp minor	D \sharp minor	B \flat major [sic B major]	E major	C \sharp minor

Finis.

End

[16] WAS BEÿ DEN FUGIREN INACHT ZU NEHMEN IST, UND WIE MAN EIN THEMA FÜHREN UND TRACTIREN SOLL.

1.) Gehöret zur richtigen fuga, daß sie im Choral den Thon gemäß anfangen. Wenn der Choral 5te Toni ist, so muß die Fuga auch also anfangen. als [Choral: "Vater Unser im Himmelreich"];



2.) Soll die Fuga niemahls 2 mahl nacheinander in einerley Ton anfangen, sondern sie muß abwechseln daß sie zum ersten mahl in der 5ta, und darnach in der 8tava das Thema anfänget, als vorher ist gemeldet worden. Und wenn sie denn so wechsels weise eine weile geführet worden ist, kan man auch die rechte [17] Intermedia Fuga mit ein führen, auf daß man den Contrapunct verändere und den Comittem per Gradum formire. als;



Doch nicht allein im Discant, sondern auch inter media auch wohl im Basse doch hat man darauff zu sehen daß man den Contrapunct das punctus auf punctum gesetzt wird.

3. §. Es pflegen auch wohl künstliche Maitres das Thema in einen andern Modum lauffen zu laßen, welches aber eine arth ist, die beÿ denen gehöret wird, so sich wohl helfen können. [18]

4. §. Es findet sich auch, daß, in einer Fuga oder auch in einen Choral und Thema, der Dux in Media Nota triadis harmonicæ anfänget: als.



WHAT MUST BE TAKEN INTO ACCOUNT WHEN PLAYING FUGUES AND HOW ONE SHOULD ORDER AND ARRANGE A THEME.⁶

1. [§.] A proper fugue requires that one begins according to the [starting] degree of the chorale. When the chorale begins on the fifth degree, then the fugue must begin thus [for example chorale "Vater Unser im Himmelreich"]:

2. [§.] The subject should not enter twice in succession on the same pitch, but must instead alternate so that the subject first starts on the fifth [degree] and afterwards on the octave, as was just shown. And when the fugue has proceeded a while in this alternating fashion, one can introduce the real subject in the middle of the piece, in which one alters the counterpoint and deforms the *Comes* by step [to make a real answer instead of a tonal one], as follows:

But one also needs to be sure that the theme appears not only in the discant, but also occasionally in the bass in the middle of the piece. One also needs to assure that the counterpoint is set note-against-note.

3. §. Artful masters are also accustomed to allowing the theme to be changed to a different mode, which is a technique that belongs to those who are well-accomplished in this practice.

4. §. It also occurs that, in a fugue or also in a chorale or a subject, the *Dux* begins in the middle note of the *triadis harmonica* [the middle note of *g-b-d* and *d-f#-a*, respectively], as in:

6 Though both Eckelt's treatises conclude with sections on fugal playing, their specific content is different.

So muß man darnach sehen daß man den Comitem nicht in den fundamental Clavem triadis Clausulæ primariæ setze. als.

Thus one must see to it afterwards that the Comes is not set on the fundamental note [first degree] of the primary triad, like this:



Welches denn die Clausula peregrina ist, zu diesen Modum, und wäre also die repercussion unrichtig geführt, darüm muß man darauff sehen, daß Media nota triadis harmonicæ auch in dem Comite seÿ wie obiges Exempel führet. N[ota] B[ene] [19]

This results in the *clausula peregrina* of this mode, and thus the *repercussio* would be not made correctly. Therefor one must be certain that the middle note of the *trias harmonica* is also made in the *Comes* as was shown in the previous example. NB.

§. 5. Es findet sich auch daß der Comes etwas obscur fällt, daß man sich leicht verstoßen kan, und bringet eine gantz andere fremde Klang art dadurch an Tag, daher muß man die Modos in etwas observiren und sentenz nicht allzuweit holen, sondern in einen Modo oder auf einen Schluß der Sache bleiben. als:⁷

§. 5. It also happens that the *Comes* is somewhat unclear, so that one may easily go astray and bring forth a completely different, foreign kind of harmony. Therefore, the rule that one must observe the [change of] mode carefully need not always be followed.⁸ Instead, one can remain in the same mode [in the *Comes*] or have entries on the same pitch, as:



Hieraus siehet man nun daß beÿde geführte Themata ex G# moduliren und sich verwenden und tractiren laßen wie es die Noth erfordert aber doch nicht auf einerleÿ Arth geführt sind; denn im [20] ersten Exempel fällt die dritte Nota in Comite etwas scharff im andern Exempel aber contentiret er, und ist doch nicht völlig der Modus Mixolydi[us], sondern hat ander Klang arten formiret.

From this example one can see that both subjects are in G with major third and may be employed and arranged as required by necessity. This need not mean they be carried out in the same manner, for in the first example, the third note of the *Comes* [F#] is a bit piercing. In the second example it yields [is lowered to Fb] and is, however, not fully the Mixolydian mode, but instead has formed a different kind of harmony.

7 Treble clefs in the following example: originally alto clefs.

8 I am grateful to the anonymous reviewer who noted that the phrase “und sentenz nicht allzuweit holen” is likely a figure of speech meaning “not too far-fetched a maxim,” perhaps deriving from Quintilian’s *Institutio Oratoria* IV.iii.3: “sumptas ex iis partibus, quarum aliis erat locus, sententias in hanc congerunt.”

§. 6. Es giebt zwar ein vernünftigt judicium viel anhand, doch ist es beßer, wenn man seiner Sachen gewiß ist, und darzu dienen die Modi Musici, denn in denen Modis muß man die Ordnung betrachten, ob er nach harmonischer Division, das Thema führen will, oder ob er nach Arithmetischer Abtheilung fugiren will, oder Clausuliren. Will er nach harmonischer Division das Thema tractiren so gehet es nach dem ersten Satz, und so dann ist es der Modus Mixolydius; will er aber nach Arithmetischer Abtheilung gehen, so bleibt er wie es im andern exempel angeführet, oder tractiret worden, und ist der Modus Hypoionianus, nach der Ordnung der zwölffte.

[21] So muß man auch den Gang des Thematis betrachten, als:



ferner gehet der Gang.



§. 7. Unsere neüsten Congesti wollen keine Modos mehr annehmen, man findet aber nichts oder gar wenig, worauff die Progressiones Musices beruhen sollen, sie wollen eine schöne Music ohne Reguln haben, und ohne richtige ein schrenckung, wenn aber unsere alten berühmten Meisters auch so gedacht hätten, wüsten wir nicht ob Music etwas wäre oder nicht, oder wo wir End und Ziel her nehmen solten, zuletzt würde es ein gemeines verachtes wesen.

§. 6. Sensible judgment enables much, but it is better when one is certain in one's knowledge. In this the modes of music are useful, for in the modes one must be mindful of order, whether he wants to lead the theme according to the harmonic division or whether he wishes to play a fugue or make *clausulae* according to the arithmetic division. If he wishes to arrange the theme according to the harmonic division, then one is guided by the first passage [below], and thus the mode is Mixolydian. But if he wants to proceed after the arithmetic division, then he remains as it is shown in the second example, and the mode is Hypoionian, the twelfth, according to the order.

Thus one must observe the progression of the theme, as below:

The progression continues.

§. 7. Our newest hotheads do not want to recognize any modes, [but] one finds nothing, or very little, upon which musical progressions should be based [besides the modes]. They want to have a beautiful music without rules and without proper boundaries. But if our former, renowned masters had also thought in this way, we would not know if music were worth anything or not, or what we should take as our aim or goal. In the end, [music] would become a vulgar, contemptible thing.⁹

9 Johann Mattheson (1717. *Das beschützte Orchestre*. Hamburg: Schiller) was the earliest and most vocal proponent of discarding the modes. His *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713. Hamburg: Schiller) prompted Johann H. Buttstett (like Eckelt, a Pachelbel pupil) to defend the modes and solmization in his *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna* (c.1715–16. Leipzig: Werthern), which in turn prompted Mattheson's riposte, *Das beschützte Orchestre* (1717). Mattheson also solicited the opinion of notable musicians to buttress his case. Of the respondents, Johann J. Fux was the most vocal defendant of the modes and solmization. See Lester (1977. "The Fux-Mattheson Correspondence: An Annotated Translation." *Current Musicology* 24: 37–62) for a summary of the ensuing letter exchange.

§. 8. Ob wir nun gleich die Modos nicht nach ihren alten hergebrachten Nahmen jonicus, [22] & hypojonicus tauffen wollen, so müssen wir doch deren Arth und Fortgang haben, ich wüste nicht was einer clausuliren solte, wenn er nicht eine Richtschnur und Ordnung der Thonorum hält.

§. 8. Even if we do not wish to call the modes according to their old, traditional names (Ionian and Hypoionian [etc.]), still we must maintain their manner and progression. I would not know where to cadence were it not for the guidance and ordering of the modes.¹⁰

§. 9. Wenn nun gleich einer ex G# præludiren oder fugiren will, Denn G# ist G# und bleibets auch, daß ist aber nicht genug: Wenn man zwar eine Setz-Ordnung formiret in lauter Instrumental stimmen, so pfliget es wohl eben keine sonderliche beschaffenh[eit] und Wesen zu seÿn, das G#. G# ist und bleibe, doch muß man ja clausuliren und cadenzioniren nach inhalt solchen Thons, denn es hat ein jeder Thon seine eigene Natur, od[er] Klang art, so hat er auch seine neben Klänge, so sich mit ihm conjungiren und vereinigen, und also eine richtige Na-[23]tur sache einführen od[er] vollführen wie man beÿ den fugiren warnimt. Will man nun nicht was gut ist erhalten, so wird eine Zerrittung, und zuletzt wird keiner mehr wissen wie eine fuga zu führen seÿ. Und so wird auch offtermahls ein Text nicht nach seinen effect aus gearbeitet werden können, denn es ist keine richtige Ordnung zu mercken, sondern ein jeder thut wie ihm recht deücht, wo beÿ aber nicht viel zu erhalten seÿn wird.

§. 9. If one wishes to prelude or fugue in G with major third, then G with major third is G with major third and remains so, but that is not enough. Indeed, when one composes an instrumental setting, it has no particular signification that G with major third is and remains so. But one must make *clausulae* and cadences according to the pitch content of such a key, for each key has its own nature, or type of sound. Thus each also has its available cadences that are connected to and united with the key [see above tables]. And thus, the cadences bring forth or carry out a true thing of nature, as we perceive while playing a fugue. If one does not wish to preserve what is good, there will be a rupture, and in the end, no one will know what it is to carry out a fugue. And thus it often occurs that a text cannot be set according to its affect, for there is no true order to observe, but instead each does as he pleases, whereby not much will come of it.

§. 10. Es finden sich etliche fugen und Chorale so ihren richtigen Modum halten; als da ist der Choral; Ein' feste Burg ist unser Gott.

§. 10. One finds many fugues and chorales that maintain their true mode. For instance, there is the chorale "Ein' feste Burg ist unser Gott."



[24] Hergegen aber in dem Choral: Allein Gott in der Höh seÿ Ehr, wird sie per gradum, und last sich nicht per tonum tractiren: als.

In contrast, there is the chorale "Allein Gott in der Höh sei Ehr," which moves by step and cannot be ordered according to a tone, as in:



10 Werckmeister was of the same opinion (1702. *Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*. Frankfurt and Leipzig: Calvisius, 73).

so wird der Comes dem Duci gleich geführt.

Thus, the *Comes* is formed just like the *Dux* [as a real answer].

§. 11. Ferner so last sich die fuga auf den Choral wenn mein Stündlein vorhanden ist, nicht wohl anderst, als per gradum führen: e[xempli] g[ratia]

§. 11. Moreover, the fugue on the chorale "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" proceeds only by step, e.g.



Denn ob wohl der Modus G# oder Mixolydius in d# transferirt wird, so will es sich doch nicht besser connectiren [25] laßen zur fuga als durch d# So man wolte den Comitem in Modum Jonicum bringen, würde die Melodia corrupt fallen; als,

For although the mode G with major third, or Mixolydian, is changed to D with major third, the two cannot be connected any better in a fugue than through D with major third. If one wanted to introduce the *Comes* in the Ionian mode, the melody would be corrupted, as in:



Doch hat ein jeder macht es nach den vorigen oder nach diesen gedichte einzurichten. Er muß aber den Modum Connectionis judiciren und observiren. Der gleichen wird viel vor fallen, welches noch nicht auf tapet kommen ist, als hat man sich darnach zurichten und behutsam zu gehen.

Yet each has the power to arrange a fugue according to the previous example or according to this one. However, he must judge and observe the connection between the modes. This will happen very often in ways that were not yet mentioned. Thus one must proceed cautiously in arranging [subjects] according to the advice given here.

Soli Deo Gloria

Soli Deo Gloria

J[ohann] V[alentin] Eckelt.

Johann Valentin Eckelt.

Eckelt, Johann Valentin (2019): Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll. This Short Instruction How One Should Form and Arrange a Fugue or Prelude. Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 115–126. <https://doi.org/10.31751/998>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 06/12/2018
angenommen / accepted: 31/01/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019
zuletzt geändert / last updated: 06/01/2020

Kurtzer Unterricht was einen Organist[en] nötig zu wissen seÿ

Brief Instruction on What an Organist Must Know

Edited and Translated by Derek Remeš

Johann Valentin Eckelt

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; Generalbass; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Valentin Eckelt; Kurtzer Unterricht; organ playing; Orgelspiel; Quellenedition; source edition; thoroughbass

KURTZER UNTERRICHT WAS EINEN ORGANIST[EN] NÖTIG ZU WISSEN SEÿ,

§ 1 Erstlich soll ein Organist gründlich wissen[,] was die Music seÿ und was sie in sich be-greif[e.] Wann man dann nun darin gefragt wird, ist die Antwort, die Music bestehet in allerhandt lieblichen und den Ohren angenehm zu hörenden stimmen, weil aber keine stimme kan gebraucht werd[en] Sie muß den zu vor ihren Claves oder Tonus haben, so ist gleich zu fragen wie viel Tonus in der Music z[u] befinden, alß wird geantwortet wie in de[m] Tractat befindlich. N[ota] B[ene]

§ 2 hernach fraget man w[ie] vielerleÿ Ein ieder Ton[us] ist, antwort stehet im nachfolgenden Tractat:

§ 3 hernach wo her Man solches erkennen kan, stehet gleichfals darinn.

§ 4 wenn Mann dann dieses gesaget, wird billig von einen Organisten gefordert, daß Er des claffvirs und Pedals wohl mächtig, nemblich daß Mann gleich weiß was in d[er] Faust liegt und ob solches klingt oder nicht, wann er dieses prætiret, wird von Ihm [2] gefordert ex Capite zu præludiren, so wohl Moll alß dur: was nun zu solchen præludiren gehöret findestu gleich auch in obigen angezogenen Tractat:

§ 5 Ist dieses gescheen fordert man von einen Organisten ein dema rein hindurch zuführen: wie solches zu thun stehet ebenfalß in den Tractat:

BRIEF INSTRUCTION ON WHAT AN ORGANIST MUST KNOW

§ 1 First, an organist must know thoroughly what music is and what it consists of. When one is asked, the answer is that music consists of all kinds of voices that are pleasing to the ear. But since no voice can be used unless it has a key or mode, so the question immediately arises how many modes there are in music; this question will be answered in the treatise. N.B.

§ 2 Next, one inquires as to the ordering of each tone; the answer may be found in the following treatise.

§ 3 Then, how one can recognize this will also be addressed.

§ 4 Besides these topics, one also demands from an organist that he be competent with the keyboard and pedals: namely, that he know immediately what lies in his hand, whether it sounds good or not. If he is capable of this, it will be requested that he improvise a prelude in minor as well as major. What is required during pre-luding will likewise be covered in the above-mentioned treatise.

§ 5 If this has happened, then one demands from an organist that he treat a subject purely. How this is done can also be found in the treatise.

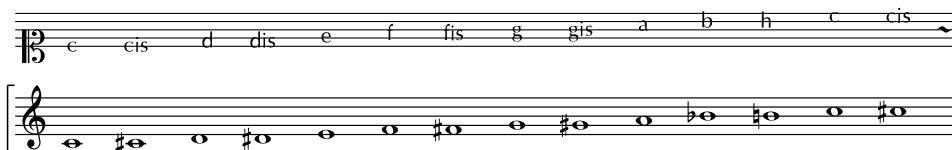
§ 6 hernach alle Chorähle durchs gantze Jahr spielen zu können, und zwar mit guten Bässen und Mittelstimmen, auch darzu gehörige Manniren. Letzlich einen General Bass: wohl richtig und nach ietziger Art zu spielen, alle die darinn vor kommenden figuren od[er] unqvem wißten, und also kan Er alß ein Organist passirn, die notige unter richtung des General Bas stehet ebenfals im Tractat:

§ 7 Wann ein Organist mit der zeit ein werck oder orgel, unter seine handt bekommt, soll Er wißten mit derer selben bescheidenlich um zugehen, damit solch werck im guten stande erhalten werde, wie er damit ümbgehen soll, stehet auch in Tractat.

[3] TRACTAT, WAß EINEN ORGANISTEN GEHÖRT ZU WIßEN,

§. 1. In der Music befinden sich 7. Claves, auß welche alle die andern entspringen, alß A. B. C. D. E. F. G.

N[ota] B[ene] Ton[us]: ist eigentlich, wenn 2. Claves zwischen sich einen dritten oder semidonium haben, ex[empli] gr[atia]: f. g. daß. fis. semitonium ist, wenn 2 Claves, so am nechsten beysammen stehn kein[en] Clavem zwischen sich haben ex[empli] gr[atia] e-f h-c, und ist wiederümb zweyerleÿ semitonium Majus. semitonium Minus, Majus wirdt genennet, wenn 2 Claves so sich am nechsten sind, nicht auff einer liene gefunden werden, alß cis-d. fis-g. gis-a. wie auß beÿgefügter Scala eigendlich zu sehn, wird aber Majus gen[enn]et, weil von einen Clave biß zu dem ander 5 Comata gerechnet werden, denn ein gantzer To[nus] 9. Comata in sich begreiffet. semitonium minus ist wenn 2 Claves so zu [4] nechst beÿ ein ander stehn auf einer liene gefunden werden alß c cis. f fis. g gis. etc. wird Minus genennet, weiln von einen Clave biß zu dem andern 4 Comata gerechnet werden.



1 Contrary to this statement, no information on organ maintenance appears in this treatise.

§ 6 Next, [an organist] must be able to play all chorales through the whole year, specifically with good basses and middle voices, also with appropriate ornamentation. Lastly there comes a figured bass to be played according to contemporary taste, with all the necessary figuration or *unquem* [?]. In sum: can [our candidate] pass as an organist? What is necessary to know regarding thoroughbass is also found in the treatise.

§ 7 When it happens that an organist finds an instrument or organ under his hands, he should know well how to handle it, so that such an instrument may be maintained in good condition. What is to be done regarding this is also found in the treatise.¹

TREATISE ON WHAT AN ORGANIST MUST KNOW

§. 1. Music consists of seven keys from which all the others are derived: A. B[b]. C. D. E. F. G.

N.B.: A whole-tone is when two keys have a third key, or semitone between them, e.g., the $f\sharp$ between f and g. A semitone is when two keys occur directly next to each other with no key in between, e.g. $e-f$ or $b\sharp-c$. Moreover, there are two kinds of semitones: the major semitone and the minor semitone. A major semitone is two keys that are placed adjacently, not on a single staff line, as with $c\sharp-d$, $f\sharp-g$, or $g\sharp-a$, as one can see in the scale below. A major semitone is when two keys are separated by the distance of five commas, for a whole-tone consists of nine commas. A minor semitone is two keys that stand right over each other on one staff line, as in $c-c\sharp$, $f-f\sharp$, and $g-g\sharp$, etc. These are called a minor semitone because there are four commas between each key.

hierbey ist aber zu Mercken, daß was hier oben von auß theilung der semitonien in Majora et Minora gesagt worden, allein zu verstehen seÿ, wenn in der scala kein unnatürlicher gebrochene semitonia zu finden alß da seindt disis gisis cisis fisis den sonst unsere gegebene Regul einen Anstoß leiden würden nach der Regul, ein semiton Majus sein muß, da es doch nicht ein mahl ein semiton Minus ist, sondern allein ein gebrochen semitonium bleibet.

§ 2 Ein ieder Ton[us] ist zweÿerleÿ, entweder dur, oder Moll: [5]

§ 3 Solches erkennt man auß der 3tia so selbigen Ton[us] führet, führet nun der Ton[us] 3tiam Majorem, ist er dur, führet Er 3tia minorem so ist er Moll.

§ 4 Zum præludiren gehöret, daß man des Clavirs wohl mächtig, hernach einen ieden thon wohl zu unterschieden weiß, die in Gener[al] Bass vorkommende, oder vorgekommene figuren und Disonantien wohl an bringen, zu rechter zeit resolviren, darbey die zu einen ieden thon gehörige haubt und neben Cadentzen perfect wißen und in gedächtnuß haben, die Cadenzen solcher Ton[us]: sind befindlichen in dem Contract: de Modis.

§ 5 Ein dema rein hindurch zuführen wenn man den Concent des Toni worauß man solche spiel[en] will, erstlich ansiehet, (ein Concent ist: c. e. g. h. bis [?] c. e.) hernach in obacht ziehet wie sich die Fuga oder Dema am besten läßet anbringen, ob es per Tonum oder per Gradum seÿn kan, ist Sie per Tonum so muß in Tone bleiben, per Gradum aber den gang oder die [6] selbigen sprünge behalten wie sie anfängt.

§ 6 1.) Wenn mann einen General Bass spilen will, soll man selbigen Bass erstlich wohl betrachten, ob er Moll oder Dur, und was etwann vor veränderungen der stimmen vorkommen

Here it should be noted that what was just said regarding the division of semitones into major and minor only applies when the scale does not include any unnatural “broken” semitones, such as the double sharps *d##*, *g##*, *c##*, or *f##*. Otherwise the rule given above would admit an exception. According to the rule, anything that is not a minor semitone must be a major semitone, but [if double sharps are present,] these remain just “broken” semitones.

§ 2 Each key is two-fold – either major or minor.

§ 3 This is determined by the type of third that the key has: if it is a major third, then the key is major; if it is a minor third, then it is minor.²

§ 4 Preluding requires that one is a competent keyboard player capable of recognizing each key. One must also know how to execute the figures and dissonances occurring in thoroughbass, resolving [the latter] at the correct time. One must also know perfectly the primary and secondary cadences belonging to each mode and have them in one’s memory; the cadences of each key can be found in the treatise “On Modes.”³

§ 5 [Preluding also requires] treating a theme purely, which involves first recognizing the *Concent* of the key in which one wishes to play (a *Concent* is: *c, e, g, b* [?], *c, e*).⁴ Next, [preluding requires] considering how a fugue or theme can best be treated, specifically whether it can be *per Tonum* or *per Gradum*. If it is *per Tonum* then the tone must remain the same [i.e. tonal answer]; if *per Gradum* then one maintains the same progression or the same leaps as one began with [i.e. real answer].

§ 6 1.) If one wishes to play a thoroughbass, one must first study the bassline, determining if it [the key] is major or minor and what kinds of alterations⁵ occur in the voices. 2.) When one

2 Judging by the title page of the *Well-Tempered Clavier I*, it would appear that J. S. Bach also conceived of major and minor in this way. See the commentary to this edition.

3 See the tables in Eckelt’s *Diesen Kurtzen Unterrichts*.

4 It is not clear what “a *Concent*” refers to.

5 The word “alterations” may refer to chromaticism.

wohl wahr nehmen. 2.) Wenn Man nun anfängt zu spielen, soll man mit den händen fein stille gehen, vnd nicht viel springens machen, und wenn die lincke handt auf gehet, mit der rechten herrunter allwo sichs thun läst, denn da ist man desto eher versichert, daß nicht so balt 8taven der 5ten folgen auch soll nicht zu hoch steigen. [3.]) Zum tritten soll man die figure fundamentales wohl und richtig inne hab[en], wie selbige anschlagen wenn es Consonantien sein, fein zierlich fort gehen, wenn aber Disonantien vor kommen, solche mit rechter Art und zeit Resolviren, damit jeden sänger oder Instrumentiste geholffen, und daß gehör dadurch desto besser möge Contentiret werden, Auch muß man die veränderung des tacts perfec [sic] wissen.

begins to play, one must keep the hands very still and not make many leaps. And when the left hand ascends, the right hand descends whenever this is possible, for in this way, one is assured against [parallel] octaves and fifths. One must also not go too high. [3.]) Thirdly, one must internalize the fundamental figures and know how to strike them: when they are consonances, one must proceed gracefully; but when dissonances arise, one must resolve these correctly and at the right time in order to support the singer or instrumentalist, so that the ear may be more satisfied through this. One must also be knowledgeable of how meter changes work.

[7] DE FIGURIS.

REGARDING [THOROUGH-BASS] FIGURES.

Wenn man einen General Bass wohl und rein spielen, und nach jetziger art rechtraus bringen will, muß man zu förterst sehen Cujus Toni ein stück, ob solches Stück 3tia Majorem od[er] Minorem führet, so denn hat man sich durch das gantze Stück am meisten, wo nicht zeigen über die noten gesetzt werden[,] darnach zu achten. Wann dann nun das stück so man spielen will angesehen, muß Man sich deren fundamental figuren gewiß machen, wie man selbige (wo sie bezeichnet) recht anschlage, und auch zu rechter zeit resolvire, wo sie aber nicht bezeichnet, das gehör und judicium wohl zu rath nehmen, und sich so dann der resolution auch wohl bedienen, damit einem sänger oder Instrumentisten geholffen, und das gantze stück in einen reinen gange durchgebracht werde.

When one wishes to play a figured bass correctly and present it according to current tastes, one must first determine the key of the piece, whether the piece has a major third or minor third. This will usually apply to the entire piece if there are not [chromatic] figures added above the notes. When one has studied the piece that is to be played, one must become familiar with its fundamental figures, including how one plays them (where they are marked) correctly and resolves them at the right time. But where they are not indicated [in unfigured basses], one relies on one's ears and one's judgement, making proper use of resolutions in order to support a singer or instrumentalist and so that the whole piece may be brought forth in a proper manner.

figuræ fundamentales seÿnd folgende[:]

The fundamental figures are as follows:⁶

b	#	4 3.	7 6.	9 8.	4 2.	6 5.	7 #.	7 b.	6 5 4 3.	6 4+ 2.	7 5 3.	7 5 [?]
9 8. 7 6.	11 10. 9 8.	9 8. 4 3.	7 6 5. [5] 3 4 4 3.	7 6 5. [5] 3 4 4 3.	6 [6] 5. [5] 3 4 4 3	etc.						

unter ein ander.

one below the other.

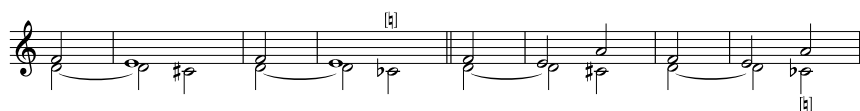
6 Regarding the "etc." in the following table of figures, see the following table on page [14].

[8] Wann nun diese und andere dergleichen figuren vorkommen, muß man sich selbiger wohl bedienen, Consonantes perfectas bleiben vor sich, imperfectas aber werden durch die 3tia oder sexta major angegeben. die Dissonantien betreffent, müssen sie wenn sie angeschlagen werden sollen, zu vorher schon liegen, dann die haupt Regul ist, daß man in keine Dissonantien springen soll. damit nun die dissonantien in gute Consonantien verwandelt werden, muß man sich bey ieder Dissonantien nach Art ihres anschlages folgender resolutiones gebrauchen. als.

When these and other figures like them appear, one must perform them correctly. Perfect consonances remain as they are; imperfect [consonances] are indicated by the 3 or major sixth.⁷ Regarding the dissonances, when they are to be struck, they must be prepared, for the principal rule is that one may not leap into any dissonance. In order that the dissonances are resolved into good consonances, one must use the following resolutions for each dissonance, according to the manner of its approach:

N[ota] B[ene] bey einer ieden dissonantz muß ein Consonantz vorhergehen und auch wieder eine drauf folgen. Wann die secund kömmt muß die fundament note liegen, sonst kan sie nicht angeschlagen werden. die secund aber wird resolvirt durch die 3tia Major und Minor wie auch durch die sext. so wohl Major als Minor.

N.B. For every dissonance, a consonance must already appear beforehand and again follow afterwards. When the second appears, the bass note must hold over, otherwise it could not be struck against [by the other voice]. The second is resolved by the major and minor third, as well as by the major and minor sixth.⁸



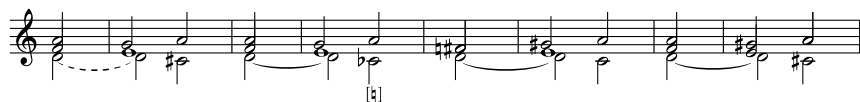
[9] Wann die 4ta kommpt, muß die rechte hand welche solche machet, liegen, die resolution geschieht durch die 3tia und durch die sext so wohl durch Majorem als Minorem, als.

When the fourth appears, the right hand [top voice] has to carry out the preparation; the resolution occurs by third or sixth, other major or minor, as in:



Wann aber die qvart wie auch die falsche qvint mit der secunda. vorkommt, muß die fundament note liegen und werden sie durch die sext alleine resolviret, so wohl Majorem als Minorem.

But when the fourth or the false fifth [*sic*, augmented fourth] appears with the second, the bass note must hold over, being resolved by only the sixth, either major or minor.

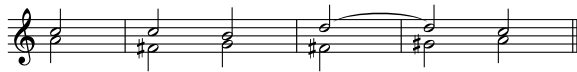


Wann die falsche qvint kompt, muß sie in der rechten hand schon liegen sonst kan sie nicht

When the false fifth occurs, it must hold over in the right hand [top voice]; it cannot resolve to

7 It is unclear why the author specifies "major" sixths, since minor sixths are also imperfect consonances, and a "6" in figured bass can also indicate a minor sixth.
 8 Note how the voice that is not tied (the agent) is free to move to another consonance at the moment of resolution.

mit der sext, und wird durch die 3tia so wohl Major als Minor resolviret.



the sixth, and is instead resolved by the third, either major or minor.

[10] Wann aber die figur 6/5 kommt muß die 5. in vorigen griff schon liegen, sonst kan sie nicht mit der .6. gebunden seyn, und wird durch die 3tia so wohl Major als Minor resolviret. als.



When the figure 6/5 appears, the fifth must be prepared in the previous chord, otherwise it cannot be syncopated by the sixth; it [the fifth] resolves to the third, either major or minor, as in:⁹

MODO.

Was von einem ieden Tone zu halten, und wie selbiger nach Art der Music genennet, weißet ganzt klärlich, H[err] [Johann] Caspar Cerl [Kerll], in seinen *Modulatio Organica*, worinnen er bezeichnet wie ein Tonus auf den andern folge, und also kan man leicht sehen, Cujus Toni ein iedes Stück seÿ, ob es primi secundi sexti Toni, und so dann sich in allen schlagen sich solcher unter weisung bedienen.

[11] Es setzet zwar gedachter h[err] Cerl 8 Modus hirinen und zwar nach der heütigen Art, Andere Componisten aber, als H[err] [Christoph] Bernhard[us] zehlt 14 Modos, H[err] Frescobaldi [G. A. Frescobaldi] und mit ihme viel andere, zehlen 12 Modos, aber es gehet h[err] Cerln seine disposition Modorum allen obigen und andern vor, wie denn auch nicht alleine h[err] Caspar Cerl, sondern auch viele andere neüre Componisten, es mit ihme halten, und der disposition wie sie h[err] Caspar Cerl, in seinem buch gesetzet, gerne nachfolgen, wann Man dann nun obiges Modorum

MODE

The way in which each key is to be understood, and how each is named according to its style of music is shown quite clearly by [Johann] Caspar Kerll in his *Modulatio Organica*, wherein he shows how one key follows after the other such that one can easily see in which key a piece is in, whether it be in the first, second, or sixth tone, taking note of this instruction at all times.¹⁰

Mr. Kerll employs eight modes in his work according to the contemporary manner. But other composers differ, such as Mr. [Christoph] Bernhard, who counts fourteen modes, and Mr. [Giroloamo A.] Frescobaldi and many others who count twelve modes.¹¹ But Mr. Kerll's arrangement of modes is superior to all the above-mentioned and others, for not only Mr. Caspar Kerll, but many other newer composers agree with him and arrange their modes as Mr. Kerll did in his book. When one has internalized the knowledge of the above-mentioned modes, and wishes to take up preluding as well

9 This is an excellent example of how a consonant fifth is made to act like a dissonance in a 6/5 chord. See Johann David Heinichen (1728). *Der General-Bass in der Composition*. 2 vols. Dresden: Author, 107 regarding this phenomenon.

10 Caspar Kerll (1627–1693) published his *Modulatio Organica* in 1686 in Munich.

11 Christoph Bernhard (c.1627–1692) only lists twelve modes in the *Tractatus* (See Josef Müller-Blattau, ed. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter, 91).

gewißheit inne hat, und gerne, so wohl im præludiren als auch in Fantasien vor sich, was thun will, Muß man eines ieden Modi, seine haubt, (oder final) Cadentzen, und auch die neben Cadentzen wohl in acht nehmen, und sich nach selbigen richten, damit nun ein ieder der sich des clavirs bedienet, es wißen Möge [etc.] [12] [vacat]

[13] VOM GENERAL BASS:
WAS GEHÖRET ZUM GENERAL BASS:

daß man des Claviers wohl mächtig, die thone wohl zu unterscheiden weiß, und ohne eintziges besinnen wohl inne hat, was 5. 6. 7. 8. 9. etc. von den oder Jenen Clavirs ist, und dergleichen. vnd dieses muß man perfect wißen.

Vors erste nun, wenn man einen General Bass spielen will, oder soll, so soll man solchen Bass wohl betrachten, ob Er Moll oder Dur, vnd was vor veränderung der stimmen darinnen vorkommen wohl wahr nehmen.

Zum Andern wenn man anfängt zuspielden, soll man mit den händen fein stille fort gehen, und nicht viel springens machen, und wenn die lincke hand hinauf gehet, mit der rechten herunter entgegen, wo sich solches thun läßt, wie solches in denen Exempeln mit mehren soll gezeiget werden, denn wann Mann solches [14] in Acht nimmet, so ist man desto ehender versichert, daß nicht so leicht, als, wann sie mit einander gehen, quinten und octaven folgen, iedoch auch die rechte nicht so weit hinauff gehe.

Vors dritte soll man die figuræ fundamentales wohl und richtig innen haben, wie sel[bige] geschlagen, vnd wenn es bloße Consonantie[n] seynd,) fein zierlich fort gehen, wenn aber Dissonantie[n] oder sÿncopationes vor kommen, solches zu rechter zeit und wohl anständiger Arth, anschlage[n] und recht resolviren, da mit ieden sänger oder Instrumentisten geholfen, und das gehör dadurch beßer mög Contentiret werden, Auch muß man die veränderung der Mensur od[er] des tactes perfect

as improvisation, then one must be aware of the primary (or final) cadences for each mode, as well as the auxiliary cadences, and orient oneself around these, so that all those who play clavier may make use of these techniques.

REGARDING THOROUGH BASS:
WHAT BELONGS TO THOROUGH BASS:¹²

One must be competent at playing the keyboard, know well how to distinguish between the tones, know without any hesitation what [the interval of] a fifth, sixth, seventh, octave, or ninth is from each key, and such. And all this one must know perfectly.

Firstly, when one wants or needs to play a figured bass, one should examine this bass carefully, whether it is in minor or major, and one must be attentive to what kinds of alterations occur in the voices.

Secondly, when one begins to play, one should proceed keeping the hands very still and not make many leaps. And when the left hand ascends, the right hand descends wherever this is possible, as will be shown in the numerous examples. For when one keeps this in mind, one is secured that [parallel] fifths and octaves will not be as likely to result as when they [the hands] move in the same direction, and [one is] also [assured] that the right hand will not go too high.

Thirdly, one must have internalized well and correctly the fundamental figures and how these are to be struck. When they are mere consonances, then one proceeds gracefully; but when dissonances or syncopations occur, one must strike these at the proper time and in an appropriate manner, and resolve them correctly, thus aiding the singer or instrumentalist so that the ear may be more satisfied through this. One must also be aware of changes of meter and adjust appropriately to these changes.

12 For reasons that are unclear, this section repeats a few paragraphs from the previous section.

wißen, und beÿ solcher veränderung bescheidenlich einfallen.¹³

figuræ fundamentales sind folgende.

The fundamental figures are as follows:

b	#	4 3	7 6.	7 #	7 b	9 8.	4	6	b5	6 5 4 3.	6 4+ 2.	7 5 3
7.		9 8.		11 10		5 6 5.		7 6 5.		2		5
3.		7 6.		9 8.		3 4 4 3.		3 4 4 3.		+3 4 4 #3		etc.

[15] Aus denen bezeichneten Figuren nun entspringen alle andre doppelte figuren welches in der praxi sich leichtlich aus weißet.

All double figures are derived from those shown here, a fact which practice easily proves.¹⁴

Wenn nun solche figuren vor kommen muß man solche nicht allein wissen, wie sie Resolviret werden, sondern [a]uch vorhero mit denen händen also gehen, daß die Disonantien in Ligatura wohl an gebracht werden, so dann einen stück schon seine genüge gethan wird, alß zum Exempel:

When such [dissonant] figures occur, one must not only know how to resolve them, but also how to have them be prepared in the hands, so that the dissonances are employed properly with ties, so that the piece may be done justice, for example:

Wenn die 2ta. kompt muß die fundament note liegen, und wird hernach in 3tia, so wohl Major alß Minor resolviret, wie wohl in vielen sätzen die secund auch durch die sext resolviret wird, alß.

When the second occurs, the bass note must hold over; this becomes the third, resolving either as major or minor. In many passages the second is also resolved into the sixth, as in:



Kompt die secund mit der 4ta zugleich bezeichnet, muß solche eben mäßig in der rechten Hand liegen.

When the second occurs simultaneously with the fourth, this [the fourth] must be in the right hand.¹⁵



[16] Die falsche quint muß in der rechten handt schon liegen, wo solche vorkömt, und wird in die 3. so wohl Major alß Minor resolviret.

The false fifth, where it occurs, must be held over in the right hand and is resolved to a major or minor third.

- 13 The reason for there being more incomplete words here is that an ink blot has obscured some of the words on this page.
- 14 This statement emphasizes that Eckelt conceives of dissonance as a dyadic event. If multiple dissonances occur simultaneously, as in the figures 9/7–8/6, then each dissonance is treated in relationship to the bass alone.
- 15 It seems this seemingly self-evident fact merely serves as a reminder that the tied voice is to be played in the left hand.

die septima muß in der rechten Hand auch schon liegen und resolvirt sich in die 6. so wohl Major alß Minor, wenn aber die fundament note in die 4 steigt, oder in die quinte fällt, so wird die stimm in die tertia Major und Minor Resolvirt,

die 9na wird in die octava Resolvirt, und muß in der rechten hand schon liegen.

Die haupt regul, heist vor ieder dissonantz, muß eine Consonantz vorher gehen, und wieder eine drauf folgen.

Die übrigen und doppelten figuren, entspringe[n] alle oben gesetzten, und muß ein Incipient wohl nach sinnen, und fleißig seyn, damit Er solches alles wohl in das gedächtnüs bringe und behalte. schließlichen, muß man daß gehör wohl zu rahte ziehen. daß Exercitium wird so dann allen gegebenen regulen daß ende machen, und so dann heißen

Usus facit Artificem
der gebrauch v[nd] Zweck, ist künstlich.

[17] ZUM PRÆAMBULIREN EX CAPITATE

1. Gehöret nicht nur allein, daß man das Clavier wohl mächtig seÿ, sondern auch daß man jede erfindung nach den Modis recht accurat theilen, und solches wohl zu resolviren, mit Ligaturen, und Perfecten Gängen ein richte, sondern auch alle schlüße, fein umb wächsele, darmit nicht alles über ein komme in denen Cadenzen, sondern lautere Abwechselungen seÿen. U[nd] darmit das Thema, das man darzu erwehlet zeitigen securus oder mit Hülffe er halte, und so denn gehet, man fein accurat nach der Proportion des Tactes fort, biß man zu der final Cadenz beliebet zu schreiten.

2. So will auch erfordert werden, daß man solche Modos u[nd] Gänge, vielfältig untersuche, und fleißig Tractire und exercire, daß man in den spielen rechte gewiß seÿn kann, darmit man sich nicht lasse verführen, und in einen frembden ungewohnten Gang gerathe, (denn solches lest nicht nur alleine schändlich, sondern ist auch wieder alle richtig gegebene

The seventh must also be held over in the right hand and resolve itself to the sixth, either major or minor. But when the bass note ascends a fourth or descends a fifth, the [upper] voice is resolved to a major or minor third.

The ninth is resolved to the octave and must be held over in the right hand.

The principal rule for each dissonance is: a consonance must precede and follow each dissonance.

The remaining and double figures are derived from all those previously mentioned. The beginner must ponder [these matters] and be industrious so that he can bring and maintain everything in his memory. Finally, one must consult the ear. Exercise [practice] will provide the final say in all these rules and one will be able to say:

Practice makes the master.
Art is the means and the end.

IMPROVISING A PRELUDE¹⁶

1. Preluding involves not only the ability to play the clavier competently, but also the ability to arrange each idea correctly according to the modes, resolving suspensions well in one's inventions, and incorporating perfect progressions. Preluding also involves alternating all cadences well so they are not all the same, but contain much variety. And in order that the theme that one chooses remains securely in tempo, one proceeds in a manner adhering to the proportion of the meter until one finally comes to rest at the final cadence.

2. It is also necessary that one examine thoroughly such modes and progressions, diligently copying out and practicing them, so that one can be quite certain in playing and so that one does not lose one's way, getting stuck in a foreign, unsuitable progression (for this is not only shameful but also runs counter to all the true given rules) and thus one must ob-

16 The following material on the modes up until the section on fugue is nearly identical to that found at the opening of "Diesen Kurtzen Unterricht." The translations of the two sections are identical.

Regul) und also muß man alles genau observieren, und bedencklich darmit umbgehen.

3. So erfordert man einen fleißigen studiosum, der da nicht alleine, fleißig im Anfange, sondern noch fleißiger im fortgange, und am aller fleißigsten im Ausgange [18] seÿ; denn der Anfang begreiffet die Regul und die Gänge, das Mittel aber, betrachtet die Themata und künstliche Materia. das Ende aber bringet es in eine sonderbahre annehmlichkeit, und Varietæt. daß sich der Zuhörende belustigen und dardurch erfreuen kan. Und darzu ist es auch gegeben daß wir tüchtig und geschickt seÿn mögen, der Menschen hertzen zu verändern, auff andern Sinn zu bringen, denn die krafft hat die Musica daß sie andächtig, sittsam, und auffmercksam macht, deßentwegen wird auch beÿ dem Gottes dienst die Music vor der Predigt, und das Orgel Spielen darbeÿ verordnet, daß der Gottes dienst verherrliget und die gemühter der Menschen auff gemundet werden, Gottes wort zu hören, darum muß man sich befleißigen was accurates reinliches zu spielen, wie es erfordert wird und darmit dienstlich zu seÿn.

4. Wenn nun solche Übungen da sind die da in solchen gewissen Regeln und arten bestehen, so wird auch erfordert, daß man selbst darmit andächtig, und behutsam umbgehe, sich vor liederlichen Clausuln und bekanten Melodeÿen fleißig hüten, darmit man [19] solche Schöne Kunst nicht besudele mit Welt Schnackereÿen und liederlichen gepränge, sondern alles ordentlich geschicklich (sich hertzlich zu befleißig[en] künstlich) zu werden, Und so dann dient man Gott und seinen Nechsten Treü, welches auch unser Gantzes factotum seÿn soll.

Zu mehrer Übung und erfindung des Præambulirens gebe nachfolgende Art an hand.

Primus Modus als der Erste ist frölicher Natur, darum er gebrauchet beÿ, lobenden, dancksagungen, und vermahnungs worten. Muß man sich auch nun darbeÿ fein in der Melodey oder art wissen zu behalten, und die lobende Art oeder Gattung gebrauchen. als wenn man nemlich in begriff ist als. mit vollen Chore.

serve everything in detail, treating the material attentively.

3. A diligent character is also required, not only in the beginning, but even more so in what follows, and most of all in the end, for the beginning comprises the rules and the progressions, whereas the middle addresses the themes and artistic materials. But the end brings a special repose and variety, such that the listener is delighted and finds pleasure in it. This is why it [music] has been given to us: that we might be capable of and skilled in touching the human heart and bringing it to a new temper, for music has the power to arouse devotion, modesty, and attentiveness. This is the reason that, in the church service, the playing of organ music is placed before the sermon in order to glorify the service and animate the minds of the people to hear God's Word. Thus, one must make an effort to play something accurate and proper, as is required, for so doing makes one useful.

4. Considering the existing exercises consisting of certain rules and techniques, it is also required that one proceed reverently and carefully with them, being quite sure to avoid lewd *clausulae* and popular melodies, so that one does not sully such a beautiful art with worldly disgraces and wanton pomposity. Instead, everything must be orderly and skilled (beautiful in order to be heartily diligent), and in this way one truly serves God and his neighbor, which should be our whole purpose.

To provide more exercises and inventions in the art of preluding, I provide the following examples.

Mode one, or the first one, has a cheerful nature. That is why it is used for texts of praise, thanks, and admonition. In this one must be knowledgeable in melody, or how to maintain a melody [how to accompany?], as well as in how to play in a praising manner, such as when one is playing [accompanying] a full choir [alternatively: when one is playing with a full registration].



wie frölich solches klinget ist selbst zu vernehmen, wenn es Practiciret wird, allein wenn Man solche Ungereüimte falor auff's tapet bringet welche mehr weinende als frölich Art bringet, [20] Ist nicht zu loben, denn es nicht nur allein einen unbeständigen Homo zeigt sondern auch damit seinen Zweck nicht erreicht wie dieses exempel anzeigt als.

It is readily apparent how festive this sounds when put into practice. But when one employs such inappropriate devices that are more sorrowful than joyous, this is not to be praised, for it not only shows an unstable man but also fails to achieve its aim, as the following example shows:¹⁷



Solche Gänge sind sonst etwas zu exprimiren oft mahls Schön wenn man Text darunter brienget, allein ohne Noth ists nicht hinnlänglich solches zu thun, sintemahl die reine und beste Art die Proportion bewährt, diese aber nicht.

In other cases, such passages are often beautiful in order to express a certain sentiment when one adds a text below it. But one only does such things out of necessity, since the pure and best manner upholds the [metrical] proportion; this, however, does not.¹⁸

secundus Modus Ist Trauriger Natur. der da gebrauchet wird als in beth, danck und tröst worden, dem [den] man muß auch darnach einrichten, daß er seine Natur und begehren nicht verlieret. dero art seind unterschiedlich als:

Mode two is of a sorrowful nature, being used for words of prayer, thanks, and consolation, for one must also be certain that the mode does not lose its nature and intent. Its manner is variable, as in:



17 The first two passages in the following example appear in "Diesen Kurtzen Unterricht," but the third passage does not.

18 It would appear that Eckelt objects to the upper voice's leaps ($d^2-g\sharp^1-c^2$), which can only be rationalized when expressing a certain sentiment as determined by an added text. It is not entirely clear why this example does not uphold the proportion, but it could have to do with its lack of figuration, which leaves the meter somewhat ambiguous.

den fortgang muß ein jeder selbst durch fleißiges exercitium erlangen, und Gott ümb gedeýliches Ende bitten.

The continuation of these passages will be found through diligent practice and by asking God for a good conclusion.

[21] N[ota] B[ene] 4t[us] Modus seine Natur ist Kläglich. Welcher beý hefftigen bitten od[er] bethen v[nd] Klagen gebraucht wird. und seine Anfang etwa auff solche Art gebreüchlich seýn kan. als.

NB. Mode four is pathetic in nature, being used for vehement pleas or prayers and complaints. Its beginning can be made useful in approximately the following way:



die Modulation ist beweglich und Schläffrig will auff langsame art gebraucht od[er] geübt seýn.

The modulation is flexible and subdued, and is to be used and practiced in a slow manner.¹⁹

N[ota] b[ene] 3t[us] Modus seine Natur ist betrübt u[nd] Traurig. N[ota] b[ene] dieser ist der Tertius Modus. Und der oben ist der Qvartus Modus. wird beý Weh- und Klage gebeth, und auch Trost gebraucht. seine Gänge sind also od[er] wie die Cadenz weiset. als.

NB. Mode three is by nature afflicted and somber. NB. This is the third mode [even though it follows after the fourth mode]. And the mode above is the fourth mode. [The third mode] is used in prayers of woe and grievance and also consolation. Its progressions are as follows, or as the cadence shows:

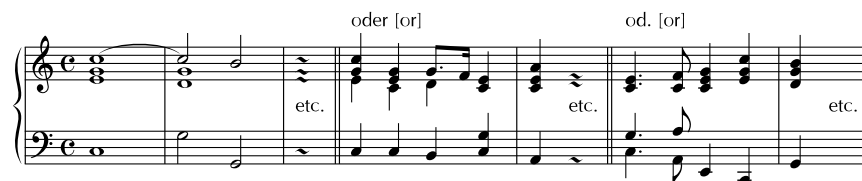


Wird in bekümmernißen od[er] begräbnißen Sehr dienlich fallen.

[Mode three] is very well-suited for distress and for funerals.

[22] Qvint[us] Mod[us]. Ist frölicher Natur. Wird gebraucht in lieblichen, lob-, danck, und Trost liedern, oder freüden bezeügungen, und seine Progressionen seind also formirt. als.

Mode five is of a joyful nature and is used in pleasant songs of praise, thanks, and consolation, or in cheerful occasions. The progressions of mode five are formed thus



Und sonst mehr auff vielerleý und Mancherleý Arten denn dieser Materia Ist sehr viel weil man von Natur mehr darzu geneigt als zu

and in various other manners, for there is plenty of material because one is by nature more inclined [to this mode] than to the others by vir-

¹⁹ In the Baroque, “modulation” did not mean “change of key,” as it does today. Rather, it meant “establishment of a key” or “melodies and chords within a given key.”

denen andern, wegen seiner graffitatischen Klang Art, und daher auch offer mahls sehr gemäßbrauchet wird.

Sext[us] Mod[us] ist gelind und sanfft. hat seinen Nutzen in Bitt, und trost liedern et c[etera]: welcher gar feine Arten und Klang bewährt, auch viel beliebt, auch accurater als die andern in der Proporttion, daher die lieben alten diesen vielfältig gebrauch und geübt. seine Art und fort Gang ist nach obigen zu richten.

[23] 7t[imus] Mod[us] Ist vergnüglich u[nd] angenehm. Ist darzu daß man etwas mit vergnüglicher zufriedenheit bezeüget, in danken Und verehrung mit anmuthiger hertzens bewegung erfüllet, da daß was man wüntschet, glücklich gescheehn, als die Erlösung unsers Heÿlandes zu preisen, denn ein jeder Klang und gesang hat seine Natur, und wird allso dem geber alles Guten, als Gott dem Herrn wieder gegeben, darmit sein heiliger Name auch Ewig gelobet werden wird. seine Anfänge können allso seÿn als.



In diesen steckt etwas sonderbahres, so in einen andern Tractat gedenccken werde, u[nd] weil es doch nicht zum spielen hilft, sondern in d[er] Theoria platz hat, als nehmen wir uns d[en] 8ten und letzten Modum vor.

[24] 8t[avus] Mod[us] Ist verträglich u[nd] friedsam. Wird gebraucht, in lobe, Gebeth und Trost, in der vermahnung et c[etera]: darümb wir auch diesen Modum heüt zu tage am meisten belieben, weil er in der vermahnung leidert zum Gottlichen Tugenden, er macht tugendsam und friedsam, seine Aller schönste Art Ist wie oben in denen andern gezeiget, doch Ist noch viel mehr darvon zu schreiben, weil er so viel fältig exerciret u[nd] Moduliret wird. Ein Incipient wird hierraus vielen Nutzen haben, wenn man die Göttlichen bewegungen [in

tue of the gravity of its sound. For this reason it is very often misused.

Mode six is gentle and mild. It is useful in songs of exhortation and consolation, etc., which achieves subtle effects and sounds and is also much valued. It is also more accurate in proportion than the others. For this reason, the ancients used and practiced it in various ways. One arranges its progressions as shown above.

Mode seven is pleasing and agreeable. With it one may attest to something with pleasing satisfaction, in thanks and reverence, with a heart filled with graceful feelings, when that for which one happily and properly wishes fortunately happens, or one may praise the redemption of our Savior. For each sound and song has its nature, and is therefore returned to the Giver of all that is good, to God the Father, so that His holy name may be praised in eternity. The beginning of mode seven can proceed as follows:

Something special is hidden in this mode, which will be treated in another treatise.²⁰ And [but] because this doesn't aid in playing, but rather belongs to theory, we therefore continue on to the eighth and last mode.

Mode eight is agreeable and peaceful. It is used in praise, prayer, and consolation, in admonition, etc. Thus, this mode is at present the most preferred because it is well-suited to admonitions to godly virtue. This mode makes one virtuous and peaceful; its most beautiful manner of use is as shown above in the others. There is yet much more to write about this mode, because it is employed in such varied ways. A beginner will find much of use in this if he observes godly manner and makes space for the Holy Spirit through a quiet and modest life.

20 This "other treatise" is not "Diesen Kurtzen Unterricht," since this too contains the same reference to another work. Instead, the "other treatise" is probably a reference to one of Eckelt's works listed in the summary of the work's provenance.

other treatise: Begegnungen] observiret, Und dem heiligen Geist rauhm giebt, durch ein stilles und sittsames leben. Soli Deo Gloria.

s[cripsit[?]] Eckelt [...?]

Soli Deo gloria.

The previous text by [J. V.] Eckelt

[25] ZUM FUGIREN EX CAPITE GEHÖRET. IMPROVISING A FUGUE REQUIRES²¹

1. daß man ein wohl sich schickents Thema aus suche[t], daß da sich einer fuga ähnlich machet, darmit man solches Thema auch verwechseln kan, sonst heist es keine fuga sondern eine Canzon, denn solches ist der Unterscheid einer richtigen fuga, und einer Canzon oder Capriccia od[er] auch Ricercar [sic] [,] daß man die Thema verbindlich machen kan, es ist auch recht, wenn man das Thema per Tonum über sich steigend per Gradum versetzt etwan auff diese Art oder Gattung. als.

The image shows two systems of musical notation for a fugue theme. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'per Tonum' under the treble staff and 'per Gradum' under the bass staff, with 'etc.' written between the staves. The second system is also labeled 'per Tonum' and 'per Gradum' with 'etc.' between the staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the concept of 'per Tonum' (tonal answer) and 'per Gradum' (real answer).

1. that one chooses a suitable subject that is appropriate for a fugue so that one can invert the theme [and countersubject]. Otherwise what results is not a fugue, but a canzona, for this is the difference between a proper fugue and a canzona or cappriccio or ricercar: that one can employ the same subject throughout. And it is also proper if one can set the theme *per Tonum* [in a tonal answer] or *per Gradum* [in a real answer] in this manner:

[26]

The image shows a single system of musical notation for a fugue theme. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is labeled 'exempel per Saltum' and the bass staff is labeled 'p. T.' and 'p. G.' with '[etc.]' written between the staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the concept of 'per Saltum' (leap) and 'per Gradum' (real answer).

dieses exempel will schon nicht per Gradum sich arbeiten lassen, dann der Dux sich weiter erstreckt, und der Comes seinen Natürlichen anfang nicht hat, doch lässet sich auff oberührte Art wohl darzu bringen, ist aber nicht des Modi sein geborner sitz sondern, will den andern Modum ein logiren, (da es nicht gar recht) doch lässet sichs noch besser vernehmen, weil er des Ersten Modi Art hat, als wenn man diesen Comes allso formirte

This preceding example is not suitable for being set *per Gradum* [as a real answer], for the *Dux* leaps higher and the *Comes* [thus] lacks its natural beginning [with the leap of a fourth]. But to set [this theme] in the above-mentioned way [*per Gradum*] is possible, even if the *Comes* is not placed appropriately according to its mode but wants to introduce another mode (which is not quite correct), but this is still more appropriate, because it has the quality of the first mode, than if one wanted to build the *Comes* as follows:

21 Though both Eckelt's treatises conclude with sections on fugal playing, their content is different.



N[ota] B[ene] Wolte man nun Gleich vor h. b. nehmen so würde es noch viel weit schweiffiger herauß kommen, daß man zu letz des Modi Natur nicht mehr observiren könnte allso ist es viel dienlicher wenn man dieses Thema nur per Tonum führet, od[er] auff obbereührte Art macht.

N.B. If one took *b_s* instead of *b_n* [in the *Comes* of the above example], it would come out even worse, because it does not observe the nature of the mode. Thus it is much more proper to set this theme *per Tonum* [with a tonal answer], as was shown above.

[27] Es sind aber auch Temata die sich nicht Per tonum bringen lassen als Allein Gott in der Höh seÿ Ehr. oder auch andere dergleichen [wie] ich Sie hier zeügen werde.

There are, however, themes that do not allow for tonal answers, such as [the chorale] "Allein Gott in der Höh seÿ Ehr," or other similar ones, as will be shown.



Auff diese Art würde es zwar Per tonum das Ansehen haben, allein es verliert nicht allein die Melodey, sonder die Gänge sind auch disputirlich weil kein reiner Anfang das Thema defendiret, sondern Scheinet als were es ein Gegensatz der fuga, welches doch nicht ist sondern eine Pure simple fuga Mann könnte wohl durch Kunst hier gar viel zeügen, weil man aber nur in der fuga zu führen begriffen, gehen wir als in den fugen zu führen weiter, exempla einer andern fuga die kein Choral.

In this way, it would indeed be arranged *per tonum*, but this destroys not only the melody, but the passagework would also become questionable because there is no proper beginning to establish the theme. Instead, it seems as though it were a double fugue [?],²² but it is not; it is but a pure, simple fugue. One could show much more about this through artful examples, but since the topic here is only how to start a fugue, we will continue further in this topic. Another example of a fugue not based on a chorale:



22 It is unclear what "Gegensatz der fuga" should mean if the above example does not qualify as such.

[28] einer fuga ligata

A suspension fugue



welche fuga nun also geführet wird daß sie in einer Ligatur anfänget, solche ist die künstlichste Art. als.

is a fugue that is set so that it begins with a suspension [at each voice entry]. Such is the most artful kind:



Johann Valentin Eckelt (2019): Kurtzer Unterricht was einen Organist[en] nötig zu wißen seÿ. Brief Instruction on What an Organist Must Know Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 127–142. <https://doi.org/10.31751/1012>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 06/12/2018

angenommen / accepted: 31/01/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 06/01/2020

Generalbass Schule

Thoroughbass School

Edited and Translated by Derek Remeš

Johann Christian Kittel

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; Generalbass; Generalbass-Schule; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Christian Kittel; Quellenedition; source edition; thoroughbass school

[1] DAS CAPITEL V[OM] GENERALBAß

Generalbaß will so viel sagen, als eine zum Grund gelegte Baßnote, über welcher durch Ziffern diejenige Harmonie angezeigt wird, welche darzu soll gegriffen werden. In der Harmonie nun sind wegen des Übelklanges vier erlegte Fälle hauptsächlich zu vermeiden, nemlich. 1.) offenbahre Octaven 2.) ofenbahre Quinten 3) verdeckte Octaven und Quinten und 4tens die Relatio non harmonica, oder der unharmonische Querstand. Diese Fehler zu vermeiden, so müssen sich die Stimmen auf eine solche Art aus einander und gegen einander bewegen, daß dieselben vermeidert werden. Dieser Arten von Bewegungen nun sind dreyerl[ey] nemlich Motus rectus. Motus obliquus und Motus contrarius.

[2] REGULA 1.

Zu einen Accord gehöret Tertia. Quinta und Octava, mithin läst sich jeder Accord auf dreyerley Art verändern, nehml[ich] Es kann entweder die Octave, oder die Quinta, ja auch die Tertia oben liegen. Zweytens kann der Accord auf dreyerley Art erscheinen, nehml[ich] Dur. moll und Naturell, Dur heist, wenn die Tertia zur Baßnote groß ist, moll heist, wenn die Tertia zur Baßnote klein ist, und Naturell nennet man, wenn nicht allein die Tertia sondern auch die Quinta klein ist. Da jeder Ac-

THE CHAPTER ON THOROUGHBASS

Thoroughbass is when a bass note is taken as a foundation, and figures placed above it indicate the harmony that should be played. In harmony there are four cases that should be avoided on account of the resulting discord: namely (1) parallel octaves, (2) parallel fifths, (3) hidden octaves and fifths, and (4) the non-harmonic relation, or non-harmonic cross relation. In order to avoid these errors, the voices must move in such a manner away from and towards each other that the errors are avoided. These types of motion are threefold, namely *motus rectus*, *motus obliquus*, and *motus contrarius*.¹

RULE 1

To the *Accord* belongs the third, fifth, and octave. Thus, each *Accord* may be varied in three ways, namely, either the octave, fifth, or the third may lie in the top voice. Secondly, the *Accord* may appear in three ways, namely major, minor, and natural. Major is when the third to the bass is big; minor is when the third to the bass is small; and natural is when not only the third but also the fifth is small [i.e. diminished]. Because each *Accord* that appears as the foundation of a piece can appear in two ways,

1 Unlike present-day Anglo-American theory, Baroque treatises subsume similar and parallel motion together in the category of *motus rectus*.

cord zu einem zum Grunde gelegte Stück auf zweyerley Art erscheinen kann, nemlich Dur. Moll. und befinden sich 12 verschiedene Töne in der Harmonie, so folget daraus ganz natürlich, daß es in der Tonkunst 24 Ton Arten oder Modos geben muß. Von diesen 24 Ton arten haben allezeit 2 und 2 nemlich einer Dur und einer Moll einerley].

namely major or minor, and because there are twelve different pitches in harmony, it follows quite naturally that in the art of composition there must be twenty-four keys or modes. Of these twenty-four keys, two always share [a tonic pitch] in common [e.g. C major and C minor].

[3] Vorzeichnung, mithin sind in allen zwölf-ferley] Vorzeichnungen, diejenigen Modi welche einerley Vorzeichnung haben, heissen die Anverwandten.

Key signatures: thus, there are twelve key signatures, and those modes which have the same key signature are deemed related.

Offenbahre Octaven und Quinten von einander zugleich.

Obvious octaves and fifths simultaneously



Relatio non harmonica; oder unharmonische Querstand.

Non-harmonic relation, or cross relation²



[4] *Motus rectus*, ist wenn zwey oder mehr Stimmen miteinander auf oder herunter gehen.

Motus rectus is when two or more voices ascend or descend with each other.



Motus obliquus, ist wenn eine Stimme stille stehet und die andere fortgeheth.

Motus obliquus is when one voice holds and the other moves.

2 The last four bass notes of the following example appear without upper voices in the original.



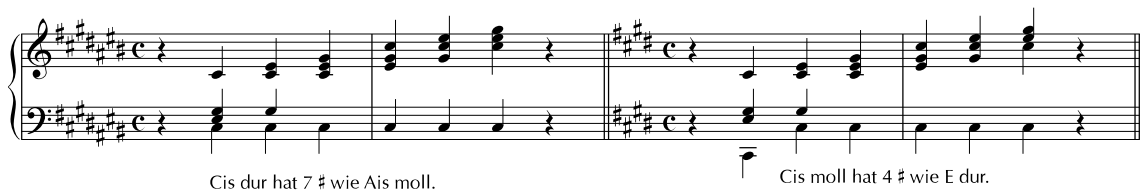
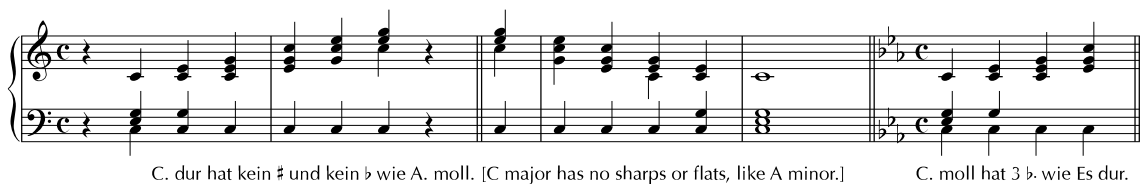
Motus contrarius ist, wenn zwey oder mehr Stimmen gegen einander oder aus einander gehen, es mag nun gradatim oder Saltatim gehen. *Motus contrarius* is when two or more voices move toward or away from each other, either by step or by leap.



[5]



Exempla zur Übung der Accorde durch alle Ton arten. Examples to practice the *Accords* through all keys.³



3 This practice technique may have been borrowed from Heinichen (1711. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung*. Hamburg: Schiller, 27; or 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: Author, 121–122).

[6]

Es dur hat 3. b. wie C. moll. Es. moll hat 6. b. wie Ges dur

Dis moll hat 6 # wie Fis dur.

E. dur hat 4. # wie Cis moll. E. moll hat ein # wie G dur.

F dur. hat 1 b wie D moll. F. moll hat 4. b wie As dur.

[7]

Fis dur hat 6. # wie Dis moll. Fis moll hat 3 # wie A dur.

G. dur hat 1. # wie E moll. G. moll hat 2. b wie B. dur.

As dur hat 4. b wie F moll. Gis moll hat 5. # wie H. dur.

A. dur. hat 3 # wie Fis moll. A moll hat kein # und kein b wie C dur.

[8]

B. dur. hat 2. ♭ wie G. moll. B. moll. hat 5. ♭ wie Des. dur.

H. dur. hat 5. ♯ wie Gis moll. H. moll. hat 2. ♯ wie D. dur.

Ges. dur. hat 6. ♭ wie Es moll. Des. dur. hat 5. ♭ wie B. moll.

*[originally b¹ in the alto]

Finis.

[9]

C. dur. Motus obliquus in der Octava [C major, *motus obliquus* starting with an octave]

*[originally e¹ in tenor]

Motus rectus in der Tertia. [*Motus rectus* starting with a third] Motus rectus in der Quinte. [*Motus rectus* starting with a fifth]

Motus contrarius in der Tertia ist gefährlich wegen verdeckten Quinten. [*Motus contrarius* starting with a third is dangerous because of hidden fifths.] Motus contrarius in der Quinte. ist etwas besser. [*Motus contrarius* starting with a fifth is somewhat better.]

Motus contrarius alle Octava ist der beste. [*Motus contrarius* starting with an octave is the best.]

[10]⁴

C. dur.
A moll.

Musical notation for C major (C. dur.) and A minor (A moll.) progression. The top staff shows C major with notes C4, E4, G4, C5. The bottom staff shows A minor with notes A3, C4, E4, G4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the G4 note in the second measure of both staves.

G. dur.
E. moll.

Musical notation for G major (G. dur.) and E minor (E. moll.) progression. The top staff shows G major with notes G3, B3, D4, G4. The bottom staff shows E minor with notes E3, G3, B3, D4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the D4 note in the second measure of both staves.

D. dur.
H moll.

Musical notation for D major (D. dur.) and F# minor (H moll.) progression. The top staff shows D major with notes D3, F#3, A3, D4. The bottom staff shows F# minor with notes F#3, A3, C#4, D4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the C#4 note in the second measure of both staves.

A dur.
Fis moll.

Musical notation for A major (A dur.) and F# minor (Fis moll.) progression. The top staff shows A major with notes A3, C#4, E4, A4. The bottom staff shows F# minor with notes F#3, A3, C#4, E4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the C#4 note in the second measure of both staves. A small 'x' with a sharp sign is above the C#4 note in the first measure of the bottom staff.

[11]

E. dur.
Cis moll.

Musical notation for E major (E. dur.) and C# minor (Cis moll.) progression. The top staff shows E major with notes E3, G#3, B3, E4. The bottom staff shows C# minor with notes C#3, E3, G#3, B3. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the G#3 note in the second measure of both staves.

H. dur.
Gis moll.

Musical notation for H major (H. dur.) and G# minor (Gis moll.) progression. The top staff shows H major with notes H3, B3, D#4, H4. The bottom staff shows G# minor with notes G#3, B3, D#4, H4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the D#4 note in the second measure of both staves. A small 'x' is above the D#4 note in the first measure of the bottom staff.

Fis dur.
Dis moll.

Musical notation for F# major (Fis dur.) and D# minor (Dis moll.) progression. The top staff shows F# major with notes F#3, A3, C#4, F#4. The bottom staff shows D# minor with notes D#3, F#3, A3, C#4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the C#4 note in the second measure of both staves. A small 'x' is above the C#4 note in the first measure of the bottom staff.

Es moll.
Ges dur.

Musical notation for E# minor (Es moll.) and G# major (Ges dur.) progression. The top staff shows E# minor with notes E#3, G#3, B3, E#4. The bottom staff shows G# major with notes G#3, B3, D#4, G#4. The progression is shown in two measures, with a sharp sign (#) above the G#3 note in the second measure of both staves. A small 'b' is above the G#3 note in the first measure of the top staff, and a small '[b]' is above the G#3 note in the first measure of the bottom staff.

4 Presumably the student is supposed to play all these progressions beginning in the various positions outlined on page [9].

[12]

Cis dur.
Ais moll.

Des dur.
B. moll.

As dur.
F moll.

Es dur.
C. moll.

[13]

B dur.
G. moll.

F. dur.
D. moll.

[14] N[ota] B[ene] Wenn ein # oder ein ♭ oder ein ♮ über einer Bass note stehet, so gilt es nie-mahlen der 5ta oder 8tava sondern allezeit der Terza.

N.B. When a sharp, flat, or natural occurs over a bass note, it never applies to the fifth or the octave, but always to the third.

Dieses Exempel welches zu cromatisch ist, ist ein wenig zu hart vor das Gehör.

This example, which is too chromatic, is a little bit too harsh on the ear.

[15] REG[ULA] 2. VON DER SEXTA.

RULE 2: REGARDING THE SIXTH

Zur 6^{ta} gehört Tertia und Octava. N[ota] B[ene] Wenn zwey Sexten hintereinander Stufen weise folgen, und die Sexta liegt zufälliger weise oben, so wird die erste 6^{ta} ordentlich genommen mit der 3/8 und die andere 6^{ta} wird duplirt, man läßt aber die Octava bey der Duplirung weg wie N[umer]o 1 zeigt, liegt aber zufälliger weise die Terz oben, so greift man die erste Sexta mit der 3/8 ordentl[ich] hingegen wird bey der zweyten Sext wieder die Octava weggelaßen, und an deren statt die Terz duplirt, wie Fig[ura] 2 zeigt. N[ota] B[ene] Kommen in geschwinden Noten viele Sexten hintereinander vor, so werden durch und durch die Octava bey allen Sexten weggelaßen, und nur oben die Sexta in der Mitten die Terz gegrif[f]en wie Fig[ura] 3. zeigt.

The sixth takes the third and octave. N.B. When two sixths follow consecutively by step and the sixth happens to lie in the top voice, the first sixth is ordinarily taken with 8/3 and in the other, the sixth is doubled. One omits the octave in this doubling, as shown at No. 1. [See below p. [16] for realizations.] But if the third happens to lie in the top voice, then one ordinarily plays the first sixth with 8/3. In contrast, by the second sixth, the octave is again omitted and instead the third doubled, as Fig. 2 shows. N.B. If many sixths follow one another in quick notes, then the octave is omitted in all of them, and only the sixth in the top voice and the third are played, as in Fig. 3.

Four musical examples (No. 1-4) in bass clef, C major, showing various ways to handle sixths in a sequence. No. 1 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. No. 2 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. No. 3 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. No. 4 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third.

[16]

Three musical figures (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3) in piano setting, showing the application of Rule 2. Fig. 1 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. Fig. 2 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. Fig. 3 shows a sequence of sixths with the first one having an octave and the second one having a third. Labels include 'male [poor]', 'bene. [good]', and 'ad. No. 2. Motus rectus.'.

[17] REG[ULA] 3. VON DER 6/5

RULE 3: REGARDING THE 6/5 CHORD

Zur 6/5 gehöret die Terzia. der Bass muß allezeit nach der Baßnote über welcher die 6/5 stehet, eine Stufe über sich steigen, ihre Auflösung gehet allezeit in Accord über sich wie Fig[ura] 1. zeigt, bißweilen gehet auch die 6/5 in 6/4 über sich wie Fig[ura] 2. zeigt. Bißweilen gehet auch die 6/5 in die 4/2 N[ota] B[ene]. Bey Fallung eines halben Tons in Baß, wie Fig[ura] 3. zeigt.

6/5 takes the third. After a bass note over which the 6/5 stands, the bass must at all times ascend by step. Its resolution always ascends to the *Accord* [5/3] above it, as Fig. 1 shows. Occasionally [the bass of a] 6/5 chord also ascends to 6/4, as Fig. 2 shows. Occasionally the 6/5 chord also goes to 4/2. N.B. Fig. 3 shows what occurs when the bass descends by half step.

Fig. 1.

Fig. 2. Fig. 3.

Exempel 6/5 tarum [Examples of the 6/5 chord]

[No. 1.] No. 2.

No. 3.

[18]

[Choral] Nun dancket alle Gott.

Musical score for 'Nun dancket alle Gott' in C major, 4/4 time. It consists of three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece, and the third system concludes it. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass clef and 1-8 in the treble clef. The piece ends with a repeat sign and a double bar line.

Choral. Machs mit mit [sic] mir Gott

Musical score for 'Machs mit mit [sic] mir Gott' in D major, 4/4 time. It consists of two systems of grand staff notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece and concludes it with a repeat sign and a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-8 in the bass clef and 1-7 in the treble clef.

[19] REG[ULA] 4. VON DER TRITONO
ODER DER 4/2

RULE 4: REGARDING THE TRITONE OR
4/2 CHORD

Zu dem Accord der 4/2 wird die Sexta gegriffen. N[ota] B[ene] diejenige Stimme, die die Quarta gehabt hat, muß in Sextam gehen, und diejenige Stimme, welche die 2 vorgestellt hat, wird zur Tertia wegen des eine Stufe unter sich gehenden Baßes. Ihre Resolution geschieht in die Sexta, von Rechts wegen muß diese Ziefer gebunden erscheinen, und man darf sich derselben nicht frey. (wie die unzeitigen Witzlinge je[t]zt thun) bedienen.⁵

The 4/2 chord takes a sixth. N.B. Whatever voice has had the fourth must go to a sixth, and whatever introduced the second becomes a third because of the bass that descends by step. Its resolution occurs in the sixth. Properly, this figure must be tied beforehand [be prepared], and one may not make free use of it (as the improper smart alecs now do).

5 Kittel's use of the word "Fundament-Noten" in the following example is another possible link to Heinichen, who uses the term throughout both his treatises in the same way.

bene. [good] bene. bene bene male. [poor] male. male. [bene?]

4. oben. [4th above] 2. oben. 6. oben.

Daß nehmlliche Exempel in Fundament-Noten. [The same example as above in foundational notes.]

[20] Choral. Auf auf mein Herz mit Freuden

*[sic]

Choral. Wir gläuben all an einen Gott.

[21] REG[ULA] 5. VON DER 6/4

RULE 5: REGARDING THE 6/4 CHORD

Zu der 6/4 gehört die Octava. Ihre Resolution gehet in die 5/3 Mehrere Ausweichungen sind im folgen den Fig[uren] zu sehen. Nämlich sie kan gehen in 4/2 in 7/5 in 6/4/3 in Sextam, in 7/4/2 und in 6/4/7.

To the 6/4 belongs the octave. It resolves to 5/3. [But] Many variations can be seen in the following figures. Namely, the 6/4 chord can go to 4/2, to 7/5, to 6/4/3 in the sixth [see Fig. 4 below], to 7/4/2, and to 6/4/7.

Fig. 1. Fig. 2.

Fig. 3. Fig. 4. in $\frac{6}{4}$ Fig. 5. in Septim. [sic] Fig. 6. in $\frac{7}{4}$

Fig. 7. in $\frac{6}{7}$ Exemplum. * [original: 6]

Exemplum.

[221]

[6] [7]

Choral Meinen Jesum laß ich nicht.

Musical score for 'Choral Meinen Jesum laß ich nicht.' The score is written in C major, 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures. The notation includes treble and bass staves with figured bass notation below the bass staff. The figures are:
 System 1:
 Measure 1: 5 3 - 6 4 -
 Measure 2: 7 4 2 - 8 3
 Measure 3: 4 2 6 7 7
 Measure 4: 8 2 6 4 7
 Measure 5: 6 5 5 5
 Measure 6: 8 3 8 7
 Measure 7: 6 5 3 3
 Measure 8:
 System 2:
 Measure 1: 6 5 6 8 7
 Measure 2: 6 6 6 6 8 7
 Measure 3: 6 5 5 8 7
 Measure 4: 6 5 3 5 #
 Measure 5: 6 5 3 5 #
 Measure 6: 6 5 3
 Measure 7: 6 5 8 7 8 3
 Measure 8:
 The score also includes a fermata over the final chord.

[23] REG[ULA] 6. VON DER 3/4.

RULE 6: REGARDING THE 3/4 CHORD

Zu der Quarta Tertia gehöret die Sexta. die Auflösung derselben, entweder gehet in den Accord oder in Sextam.

To the 4/3 belongs the sixth. It resolves either to the Accord [5/3] or to the sixth [6/3].

Musical score illustrating Rule 6 regarding the 3/4 chord. The score is written in C major, 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, the third has 8 measures, and the fourth has 8 measures. The notation includes treble and bass staves with figured bass notation below the bass staff. The figures are:
 System 1:
 Measure 1: 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3
 System 2:
 Measure 1: 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3
 System 3:
 Measure 1: 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3 | 6 4 3
 System 4:
 Measure 1: 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b | 6 4 3b
 The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a fermata over the final chord. A [sic] annotation is present above the first system.

[24] Choral. Aus tiefer Noth schrey ich zu dir

REGULA 7. VON DER SEPTIMA.

Zu der Septima gehöret wenn sie allein stehet, die 5/3 wenn die 7/4 erscheinet, so gehöret 7/5/3 die Secunde dazu. N[ota] B[ene] wenn zwey Septimen hinter einander folgen, so werden sie folgender maßen also behandelt. Wenn die erste Septima mit 5/3 gegriffen worden, so wird die andere Septima mit der Terz und anstatt der Quint: die Octava genommen, und hat man zu der ersten Septima die Octava anstatt der Quinta genommen, so wird zu der andern Septima die gewöhnliche Quinta genommen. [25]

RULE 7: REGARDING THE 7 CHORD

When 7 occurs alone, it takes 5/3. When 7/4 appears, the second belongs with it. N.B. When two 7's follow after each other, they are handled in the following way. When the first 7 is played with 5/3, then the next 7 takes the third and, instead of the fifth, the octave [i.e. 7/5/3 – 8/7/3]. And if one played the octave instead of the fifth to the first 7, then the next 7 takes the usual fifth [i.e. 8/7/3 – 7/5/3].

No. 1. No. 2. No. 3. oder. [or] No. 3. No. 2. No. 1.

*[originally: $\frac{6}{-}$]

[26]

[27] REGULA 8. VON DER EIGENTLICHEN QUARTA.

Zu der Quarta wenn sie mit der daneben stehenden Terza verbunden ist, gehöret $\{5/8 \{4/5/8$. ihre Resolution oder Auflösung geschieht, in die daneben stehende Terz.

RULE 8: REGARDING THE ACTUAL FOURTH

When followed by a third, the fourth takes $8/5$, resulting in $8/5/4$. It resolves to the following third.⁶

6 "0" in this treatise indicates that the bass note should not be realized (i.e., the upper voices should rest).

[hypothetical realization]

Exemplum.

[28] Choral. Jesu deine Paßion.

[29] REGULA 9. VON DER NONA.

RULE 9: REGARDING THE 9 CHORD

Zu der Nona wird gegriffen, die 5/3tia. N[ota] B[ene] Sie muß [nicht!] confundirt werden, mit der Secunde denn zur Secunda gehört 4 und 6ta. Ihre Resolution (nehmlich. 9/5/3) der Nona geschieht einen Ton unter sich in Octavam. (Annotirt) die Nono darf niemals [anders] als gebunden erscheinen, wie Quarta und Septima.

9 take 5/3. N.B. It must [not] be confused with the 2; the 2 takes a 4 and 6. Its resolution (namely, 9/5/3) of the 9 occurs one step below it into the octave. (Annotation:) The 9 may never occur without a tie, as the fourth and the seventh.⁷

[hypothetical realization]

9 8 4 3
melior [besser; better]

[hypothetical realization]

[hypothetical realization]

[30]

⁷ Just like Heinichen, Kittel allows only the fourth, diminished fifth, and seventh to enter unprepared. Though Kittel does not explicitly state that the diminished fifth may enter unprepared, his examples illustrate this (e.g. p. [17], No. 2). See Heinichen (1728, 107).

Choral. Jesu deine Paßion.

[32] REGULA 10. VON DER 7/4.

RULE 10: REGARDING 7/4

Zu der 7/4tima gehöret die Secunda. Ihre auflösung ist gewöhnlichermasen in die 8/5/3 auch bisweilen bey liegenden Baße in die 7/5/3.

7/4 takes a second. It usually resolves to 8/5/3 and occasionally uses a held bass, resolving to the 7/5/3.

Exemplum. [with hypothetical realization] [33]

This section contains three systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff. The notation includes chords and melodic lines with various ornaments and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures.

[34] Choral. Valet will ich dir geben.

This section contains two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes a complex rhythmic pattern in the treble staff and a more melodic line in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 8 measures, and the second has 8 measures.

[35]

This section contains three systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes chords and melodic lines with various ornaments and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures.

[44] Allegretto.

7 3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2 3 3 5 3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2

3 3 5 3 1 6 4 3 0 3 3 6 0* 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7

*[sic]

3 7 3 6 5 3 1 7 4 2 3 3 5 6 5 3 3 8 - 6 5 3 6 6 7 3

*[originally d¹ in tenor]
**[sic]

[45]

0 7 6 5 3 1 6 3 0 8 7 6 5 3 1 6 3 3 3 5 4 5 3 3 6 6 7

*[originally: 7]

3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2 3 7 3 0 3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2 3 8 = 9 4 7 2

7 3 0 4 2 2 6 7 4 2 4 6 7 4 2

[46]

[47]

[48] Allegro.

Fine.

[Remaining pages (49–257) are not shown. For an overview of their contents, see the Appendix in the commentary to this edition. See PDF facsimile at www.derekremes.com/research (15 Dec 2019).]

Kittel, Johann Christian (2019): Generalbass Schule. Thoroughbass School. Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 143–165.
<https://doi.org/10.31751/1013>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 06/12/2018

angenommen / accepted: 31/01/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2020

Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des *Circular Pitch-Class Space* am Beispiel der *Tristan*-Sequenz

Ansgar Jabs, Pascal Rudolph

Der Beitrag greift den *circular pitch-class space* der *Neo-Riemannian Theory* auf, um mit Bezug auf Richard Cohn und Dmitri Tymoczko eine Visualisierungsmethode zur Diskussion zu stellen, nach welcher harmonische Prozesse als das Resultat virtueller Stimmführung zwischen Tonklassen verstanden werden. Die epistemologischen Potenziale dieser Visualisierungsform werden anhand der Anfangstakte der Einleitung zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* ausgelotet.

The article expands on the concept of *circular pitch-class space* as used by Neo-Riemannian theorists Richard Cohn and Dmitri Tymoczko. Using this concept as a method of visualization, it presents harmonic processes as a result of virtual voice-leading between pitch classes. Through a case study of the opening bars to Richard Wagner's introduction to *Tristan und Isolde*, we examine the epistemological potentiality of such visualizations.

Schlagworte/Keywords: circular pitch-class space; Dmitri Tymoczko; Neo-Riemannian Theory; Richard Cohn; Richard Wagner; Tristan und Isolde; virtual voice-leading; virtuelle Stimmführung; Visualisierung harmonischer Prozesse; visualization of harmonic processes

Im Rahmen der *Neo-Riemannian Theory* gewinnt die Visualisierung von Harmonik für deren analytisches Verständnis zunehmend an Bedeutung.¹ Vor allem die Figur des Kreises taucht zur Veranschaulichung harmonischer Prozesse immer wieder auf.² In seinem Buch *A Geometry of Music* stellt Dmitri Tymoczko Harmonien mithilfe des *circular pitch-class space* dar, d. h. als Gruppen von Tonklassen (*pitch-class sets*) innerhalb eines Oktavraums.³ Dieses Modell besitzt unseres Erachtens ein hohes, bisher noch nicht vollständig ausgeschöpftes Potenzial zur Visualisierung harmonischer Prozesse. Es basiert auf einer Kreisform, auf deren Kreislinie die zwölf Tonklassen des chromatischen Tonsystems wie die Zahlen einer Uhr angeordnet sind. Die zugehörigen Tonklassen eines Akkords werden in dieser Darstellung durch Punkte markiert. Der Dreiklang C-Dur wird beispielsweise wie in Abbildung 1 dargestellt:

1 Vgl. Rieke 2019.

2 Vgl. Cohns *Hexatonic Cycles* (2012, 17–19) oder Jack Douthetts Modell des *Cube dance* (Douthett/Steinbach 1998, 254). Der Kreis stellt eine prominente Denkfigur in Musikwissenschaft und -theorie dar, derer sich vor allem formanalytische Untersuchungen bedienen; vgl. Morgan 2000; Hepokoski/Darcy 2006, 611–614; Taylor 2010 und 2016; Rudolph/Küssner 2018. Vgl. ferner auch Berger 2007, 45–129.

3 Vgl. Tymoczko 2011, 36–40.

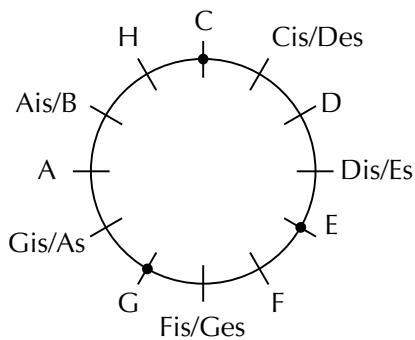
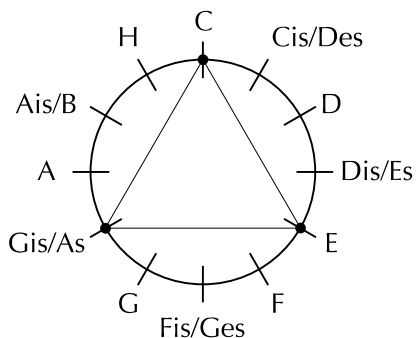


Abbildung 1: C-Dur-Dreiklang, dargestellt im *circular pitch-class space*⁴

Richard Cohn verwendet in *Audacious Euphony* ebenfalls diese Darstellungsweise, verbindet die Akkordtöne jedoch zusätzlich mithilfe von Linien untereinander. Die Länge einer daraus resultierenden Kreissehne bildet ein virtuelles Intervall ab, welches zwischen den Tonklassen innerhalb desselben Oktavraums besteht (Abb. 2). Durch diese Kreissehnen entsteht eine geometrische Figur innerhalb des Kreises, welche nicht nur die Intervallstruktur eines Akkords ins Bild setzt, sondern auch eine schnelle Identifikation von Symmetrien ermöglicht (so weist beispielsweise ein gleichseitiges Dreieck auf die gleichen Intervalle zwischen den Tonklassen eines übermäßigen Dreiklangs hin).⁵ Die Intervallstruktur stellt sich bei allen Akkorden eines Typs, beispielsweise des Dur-Dreiklangs, gleich dar und rotiert bei Transposition nur innerhalb des Kreises bei ansonsten gleichbleibender Gestalt.

a)



b)

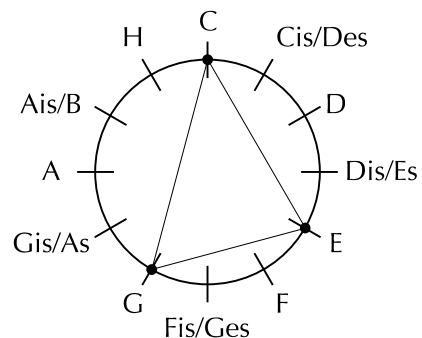


Abbildung 2: a. übermäßiger Dreiklang über c; b. C-Dur-Dreiklang⁶

Wie jede Form der Visualisierung freilich Implikationen enthält und mithin Auskunft darüber gibt, wie ein Konzept in einer zugrunde liegenden Theorie gedacht wird, fällt hier zunächst auf, dass die Visualisierung des *circular pitch-class space* mit einem System arbeitet, in dem alle zwölf Tonklassen gleichwertig dargestellt werden und enharmonisch äquivalent sind. Demzufolge werden Intervalle, die den gleichen Abstand zwischen zwei Tonklassen aufweisen, identisch dargestellt (z. B. übermäßige Sekunde und kleine Terz). Eine Zugehörigkeit von Tonklassen zu einer bestimmten Tonalität oder deren unterschiedliche Funktionen innerhalb einer solchen werden – anders etwa als in der traditio-

4 Nach ebd., 37.

5 Solche Symmetrien dienen Cohn zur Ableitung verschiedener Akkordstrukturen. So versteht er z. B. den Dur-Dreiklang als Ableitung vom übermäßigen Dreiklang »via single semitonal displacement« (Cohn 2012, 35; vgl. Abb. 2).

6 Nach ebd., 35.

nellen Funktionstheorie – nicht abgebildet. Weiterhin ist durch die Reduktion der Harmonie auf ihre Tonklassen nicht mehr ersichtlich, ob ein Akkord in Grundstellung oder einer Umkehrung erklingt. Überhaupt entfällt jede Hierarchisierung der am Akkord beteiligten Töne aufgrund ihrer Lage oder Funktion, da die Visualisierung die Identifikation eines Basstons oder gar Grundtons schlechthin verwehrt. In der Darstellung sind also alle beteiligten Tonklassen von gleicher Wertigkeit: Sie sind gleichermaßen an der virtuellen Intervallstruktur beteiligt, die dem Akkord zugrunde liegt.

Tymoczko und Cohn nutzen diese Kreisdarstellung unter anderem, um Fortschreitungen von Akkorden mithilfe einer virtuellen Stimmführung abzubilden. Die einzelnen Tonklassen eines Akkords werden dabei wie Stimmen eines Satzes behandelt, welche sich von einem Akkord zum nächsten in kleinstmöglichen Intervallabständen verschieben.⁷ Es handelt sich hierbei um eine Abstraktion, da nur von den Tonklassen, dargestellt im Oktavraum, und nicht den tatsächlichen Tonhöhen im Notentext ausgegangen wird. So entsteht eine virtuelle Stimmführung, durch welche die Beziehung zweier Akkorde zueinander anhand ihrer Tonklassen beschreibbar wird (Abb. 3).⁸ Die durch die Darstellung suggerierte Stimmbewegung von einer Tonklasse zu einer anderen muss damit weder einer tatsächlichen Stimme noch einer tatsächlichen Bewegung ebendieser in der realen Stimmführung entsprechen (wenngleich beides natürlich vorliegen kann).

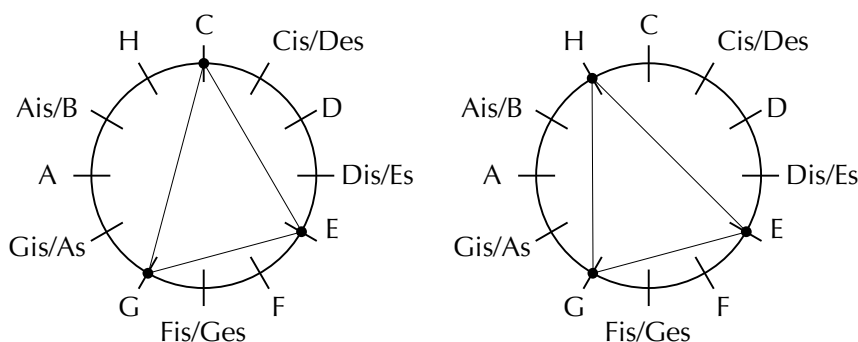


Abbildung 3: Progression vom C-Dur- zum e-Moll-Dreiklang⁹

Hierin lässt sich ein Paradigmenwechsel im Verständnis von Harmonik erkennen: Akkordprogressionen werden nicht als Fortschreitungen der Grundtöne von Funktionen oder Stufen aufgefasst. Stattdessen rückt die Intervallstruktur zwischen den Tonklassen eines Akkords im Verhältnis zu anderen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Das Konzept von Harmonik weist insofern Parallelen zum Kontrapunkt auf, als harmonische Prozesse als Resultat virtueller Stimmführungsprozesse verstanden werden.

7 Vgl. ebd., 33–37 und Tymoczko 2011, 41–44.

8 Auf seiner Internetseite visualisiert Tymoczko die Bewegung von Stimmen zwischen Tonklassen zu Beginn von Frédéric Chopins *Prélude* e-Moll op. 28/4 mithilfe einer Videoanimation. Mit jedem Akkordwechsel verschieben sich die Töne auf der Kreislinie von einer Tonklasse zur nächsten wie Stimmen in einem Satz. Durch diese Art der Animation kann natürlich die Annahme suggeriert werden, dass der Komposition eine ebensolche Stimmbewegung zugrunde liegt. Ferner färbt Tymoczko die gesamte Darstellung ein, wobei je eine Farbe einem bestimmten Akkordtypus entspricht (Dur-Dreiklang, Moll-Dreiklang, verminderter Septakkord etc.). Damit übernimmt die Farbe die Funktion, die bei Cohn die geometrische Figur innehat, welche durch die Kreissehnen entsteht: Die spezifische Akkordgestalt wird tonklassenunabhängig sofort sichtbar (vgl. <https://dmitri.mycpanel.princeton.edu/ChordGeometries.html> [15.12.2019]).

9 Nach Cohn 2012, 35.

Während Tymoczko und Cohn diese Visualisierungsform in erster Linie verwenden, um strukturelle Symmetrien innerhalb eines Akkords sichtbar zu machen und anhand von strukturellen Ähnlichkeiten harmonische Verwandtschaftsverhältnisse zu begründen,¹⁰ glauben wir, dass sie selbst methodisches Potenzial birgt: Sie gestattet eine neue Perspektive auf harmonisches Geschehen und ermöglicht es, Akkordfortschreitungen vorrangig als die Beziehung zwischen verschiedenen Intervallstrukturen der beteiligten Tonklassen zu verstehen. Daher verwenden wir diese Visualisierung insofern konsequent für die Analyse, als wir – ähnlich wie im Fall einer Akkordsymbolschrift – alle Akkorde der betrachteten harmonischen Passage symbolisch, nämlich als Kreise darstellen. Für einen solchen methodischen Ansatz erachten wir ein paar Modifikationen dieser Visualisierung für sinnvoll. Im Unterschied zu Cohn verbinden wir die Tonklassen durch Linien nicht direkt untereinander, sondern mit dem Kreismittelpunkt, sodass sie wie die Zeiger einer Uhr erscheinen. Auf diese Weise wird die Kreisfläche, die dem Raum einer Oktave entspricht, in einzelne Kreissegmente aufgeteilt, welche analog zu den Kreissehnen bei Cohn die Intervalle zwischen den Tonklassen abbilden. Dadurch erhält jeder Akkordtyp ebenfalls eine spezifische visuelle Gestalt. Der übermäßige Dreiklang entspricht beispielsweise einer Teilung des Kreises in drei gleiche Segmente, der verminderte Septakkord in vier usw. Dies ermöglicht die schnelle Identifikation von symmetrischen Strukturen; Transpositionen von Akkorden sind weiterhin als Rotationen der Gestalt innerhalb des Kreises sichtbar. Die jeweilige Größe der virtuellen Intervalle wird durch die flächenhafte Darstellung etwas deutlicher (Abb. 4).

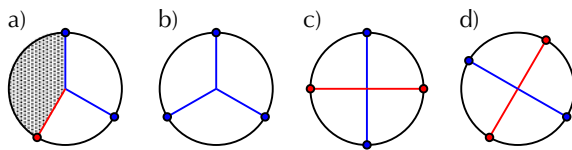


Abbildung 4: Visualisierung verschiedener Dreiklangsstrukturen; a. Dur-Dreiklang, b. übermäßiger Dreiklang, c. und d. Vollverminderte Septakkorde

Außerdem verwenden wir in unserer Darstellung zwei Farben zur Unterscheidung der zwei Ganztonreihen im Tonklassensystem (Blau: *c, d, e, fis, gis* und *ais*; Rot: *des, es, f, g, a* und *h*). Dies soll einer besseren Orientierung über die Abstände der Tonklassen in der Kreisform dienen. Bei Fortschreitungen lässt sich so schneller erkennen, ob eine Tonklasse etwa einen Ganztonschritt (der Nachbar hat die gleiche Farbe) oder einen Halbtonschritt (der Nachbar hat die jeweils andere Farbe) von einer benachbarten entfernt liegt. Ferner kann auch die Größe der Intervalle zwischen den Tonklassen mithilfe dieser Klassifizierung schneller erfasst werden: Haben zwei Tonklassen dieselbe Farbe, ist das Intervall zwischen ihnen ganztonbasiert (d. h. große Sekunde, große Terz oder Tritonus). Unterscheidet sich die Farbe zweier benachbarter Tonklassen, handelt es sich um ein Intervall, das einen Halbtonschritt enthalten muss (d. h. kleine Sekunde, kleine Terz oder Quarte). Darüber hinaus werden Kreissegmente, die einer Sekunde oder einer Quarte entsprechen, mit einer grauen Schraffur versehen, während die Flächen, die Terzen repräsentieren, weiß bleiben. Wir erachten dies als hilfreich, da die Struktur der meisten Akkorde auf dem Terzschichtungsprinzip beruht und daher die grau schraffierte Sekunde oder Quarte anzeigt, an welcher Stelle mit dieser Struktur gebrochen wird, sodass eine schnellere Orientierung innerhalb eines dargestellten Akkords ermöglicht wird (Abb. 5). Wir verzichten bewusst auf die Beschriftung des Kreises mit Tonnamen. Entscheidend ist

10 Vgl. Tymoczko 2011, 51f.; Cohn 2012, 33–35.

nicht, welche spezifischen Tonklassen der Akkord enthält, sondern welche Intervallstruktur er besitzt und wie sich diese in der Fortschreitung zum nächsten Akkord wandelt.

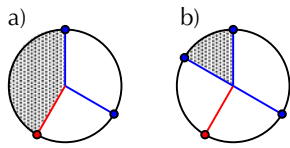
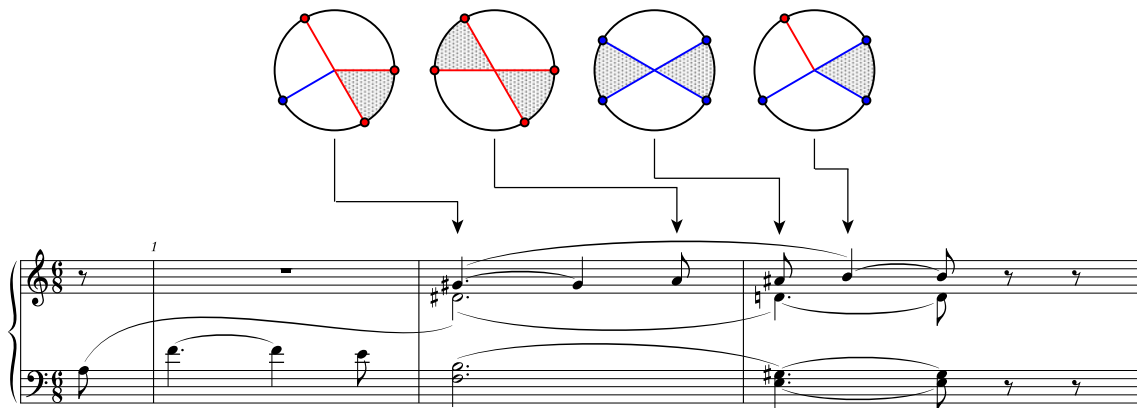


Abbildung 5: a. C-Dur-Dreiklang – Graufärbung der Quarte;
b. kleiner C-Dur-Septakkord – Graufärbung der Sekunde

Welche Potenziale und Grenzen diese Visualisierungsmethode mit sich führt, soll im Folgenden anhand der ersten Takte der Einleitung zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* gezeigt werden (Bsp. 1).¹¹



Beispiel 1: Richard Wagner, Einleitung zu *Tristan und Isolde*, erste harmonische Progression (T. 1–3)

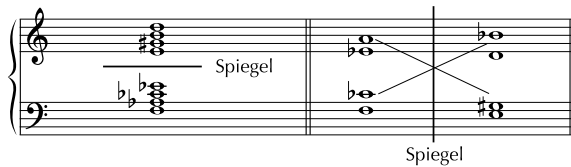
Die Sektoren des ersten Kreises bilden die Intervallstruktur zwischen den Tonklassen des berühmten ›Tristan-Akkords‹ ab, die der eines halbverminderten Septakkords entspricht, ohne einen der Töne zu priorisieren oder die Intervalle in einer Reihenfolge ordnen zu wollen. Es erfolgt also keine Deutung des Akkords hinsichtlich eines Grundtons.¹² Wie in der Abbildung zu sehen ist, entsteht die Intervallstruktur des zweiten Kreises durch die Veränderung einer einzigen Tonklasse. Der zweite Kreis weist eine symmetrische Intervallstruktur auf (d. h. es lässt sich durch die Visualisierung eine Spiegelachse ziehen), welche der eines *French sixth chord*-Typus¹³ entspricht. Im dritten Kreis ist zu erkennen, dass der folgende Akkord die identische Struktur aufweist, da auch hier die Kreissektoren zwei gegenüberliegende große Sekunden und zwei gegenüberliegende große Terzen abbilden. Die Gestalt wurde lediglich als Ganzes um einen kleinen Winkel rotiert, der einem Halbton entspricht (vgl. die unterschiedlichen Farben). Wir möchten erneut betonen, dass es sich hierbei nicht um die tatsächliche Stimmführung handelt, sondern um das Verhältnis der *pitch-class sets* zueinander, aus welchen sich die jeweiligen Akkorde kons-

11 Die Notenbeispiele in den folgenden Abbildungen richten sich nach Voss 2013.

12 Für ebensolche funktionsharmonischen Deutungen vgl. Karsten 1951 und Danuser 1998, 832–838.

13 Dieser Begriff bezieht sich auch im Folgenden nur auf den intervallischen Aufbau aus zwei Sekunden und zwei großen Terzen, nicht auf die Tradition seiner Verwendung und Funktion als übermäßiger Terzquartakkord.

tituieren.¹⁴ Bei der Fortschreitung vom dritten zum letzten Kreis wird abermals eine Tonklasse durch eine im Halbtonabstand benachbarte ersetzt, wodurch die Symmetrie der Intervallstruktur eines *French sixth chord* zugunsten eines Dominantseptakkords verloren geht. Bereits Heinrich Poos machte auf die Symmetrien aufmerksam, die dieser Passage zugrunde liegen, indem er sie als »ein mit Spiegeln versehenes Ideengitter«¹⁵ bezeichnete (Bsp. 2).



Beispiel 2: Richard Wagner, Einleitung zu *Tristan und Isolde*, Spiegelungen innerhalb der ersten vier Akkorde¹⁶

Sowohl der Dominantsept- als auch der halbverminderte Septakkord unterscheiden sich hinsichtlich der Intervallstruktur von einem *French sixth chord* nur um einen Halbtonschritt,¹⁷ jedoch stehen sie sich strukturell diametral gegenüber: Basiert der Dominantseptakkord auf einem Dur-Akkord, über dessen höchstem Ton, der Quinte, noch eine kleine Terz hinzugefügt wird, so entsteht der halbverminderte Septakkord, indem man dem Grundton eines Molldreiklangs eine kleine Unterterz hinzufügt (Bsp. 2, links).¹⁸ Dieser umgekehrte Aufbau in der Intervallstruktur wird in der Kreisabbildung durch die Anordnung der Segmente deutlich: Beide Kreisfiguren enthalten zwei kleine Terzen nebeneinander, die große Terz und die große Sekunde sind jedoch hinsichtlich ihrer Position in der Gestalt vertauscht. Darüber hinaus unterteilt Poos die Akkordfolge mithilfe einer Spiegelachse zwischen den beiden *French sixth chords* (Bsp. 2, rechts), wodurch sich zwei Akkordpaare ergeben.¹⁹ Das erste Akkord-Paar wird durch die Klangcharakteristik des halbverminderten Septakkords bestimmt, während im zweiten die Klangcharakteristik des Dominantseptakkords vorherrscht. Die Intervallstruktur des *French sixth chord* dient sozusagen als tongeschlechtsneutraler Übergang zwischen Anfangs- und Schlussakkord dieser Passage, wobei die Beziehung zwischen den verschiedenen *pitch-class sets* der beiden Akkord-Paare identisch ist: Während eine Tonklasse durch eine um einen Halbtonschritt benachbarte ersetzt wird, werden alle anderen Tonklassen beibehalten. Durch die Visualisierung werden die verschiedenen in dieser Passage wirksamen Symmetrieverhältnisse in geometrischer Anschaulichkeit wie folgt ›ins Bild‹ gesetzt (Abb. 6):

- die Spiegelung innerhalb einer Akkordstruktur (der *French sixth chord* als ›symmetrischer Akkord‹),
- die Spiegelung innerhalb der gesamten Akkordfolge (der chiasmische Aufbau),

14 In der Partitur spielt beispielsweise das erste Fagott an dieser Stelle eine kleine Terz abwärts (*h-gis* in T. 2–3) statt einer kleinen Sekunde (vgl. Bailey 1985), sodass hier die reale Stimmführung nicht der virtuellen Stimmführung in der Kreisvisualisierung entspricht. Vgl. ebenso die Stimmführung im ersten Fagott (T. 6–7).

15 Poos 1987, 73.

16 Nach ebd.

17 Vgl. dazu Cohns Systematisierung der Dominantseptakkorde und halbverminderten Septakkorde als *tristan genus chords* (2012, 148–152).

18 Diese Feststellung basiert auf der Theorie des ›Dur-Moll-Dualismus‹, die von Harrison (1994) für die *Neo-Riemannian Theory* adaptiert wurde.

19 Vgl. Poos 1987, 73.

- das Spiegelungsverhältnis zwischen zwei Akkorden hinsichtlich ihrer Intervallstruktur (›umgekehrter‹ Aufbau der Intervallstruktur des halbverminderten Septakkords im Vergleich zum Dominantseptakkord).

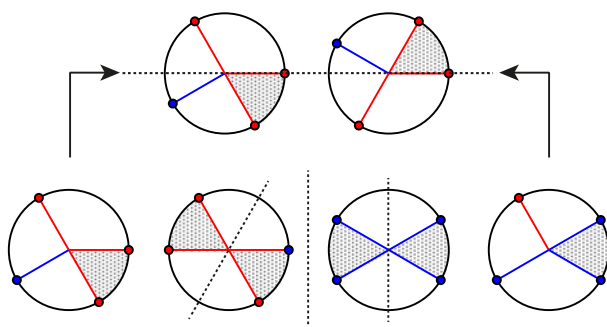


Abbildung 6: Richard Wagner, Einleitung zu *Tristan und Isolde*, Spiegelungen und Symmetrien innerhalb und zwischen den ersten vier Akkorden. Der obere rechte Kreis entsteht durch die Rotation des vierten Kreises um 30° (entspricht der Größe eines Halbtons).

Die harmonischen Ereignisse dieser Passage lassen sich mithilfe der Kreisabbildungen als das Resultat virtueller chromatischer Stimmführungsereignisse deuten. Entscheidend ist dabei nicht, wie die Töne im Sinne einer Funktionstheorie zu hierarchisieren sind, sondern wie sich die strukturellen Beziehungen zwischen den Tonklassen, die den Akkorden jeweils zugrunde liegen, zueinander verhalten. Bei einer Ausweitung der Analyse auf die ersten elf Takte der Einleitung offenbart die Visualisierung mehrere Parallelen zur ersten harmonischen Progression (Bsp. 3). Dass es sich etwa in den Takten 6 und 7 um eine reale Sequenz der gesamten Takte 2 und 3 um eine kleine Terz aufwärts handelt, ist durch die Rotation der ersten Zeile um 90° in der zweiten Zeile bei ansonsten gleichbleibender Gestalt zu erkennen. Die dritte Zeile (T. 10 und 11) lässt sich als Fortsetzung des Sequenzvorgangs verstehen, weist aber nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch einige substantielle Abweichungen zu den vorangegangenen Abschnitten auf.

Zunächst ist zu sehen, dass der erste Akkord hinsichtlich seiner Intervallstruktur mit dem ›Tristan-Akkord‹ und seiner Transposition in der zweiten Zeile identisch ist, jedoch eine andere Rotation aufweist. Der erste Akkord ist gegenüber Takt 6 nun nicht nur um weitere 90° , sondern um 180° rotiert, was dem Intervall eines Tritonus entspricht. Jedoch zeigt sich bei der Fortschreitung vom ersten zum zweiten Kreis zugleich eine erneute Sequenzierung um eine kleine Terz (90°) aufwärts, und zwar in derjenigen Tonklasse, die auch hier durch ihren Nachbarn im Halbtonabstand abgelöst wird. Während also das Prinzip der Kleinterzsequenz in dieser speziellen Beziehung zweier Tonklassen fortgeführt wird, bricht die harmonische Konstellation mit diesem Sequenzintervall. Die Intervallstruktur eines halbverminderten Septakkords als Ausgangspunkt der Progression bleibt gewahrt,²⁰ doch befindet sich die charakteristische Beziehung zweier Tonklassen im Halbtonabstand innerhalb der Akkordstruktur an anderer Position als bisher. Hieraus resultiert im zweiten Akkord der Passage nicht mehr die Intervallstruktur eines *French sixth chord*, sondern die eines Mollseptakkords. Dieser ist in seiner Intervallstruktur ebenfalls symmetrisch angelegt, besitzt allerdings eine völlig andere Klangfarbe, die aus der fehlenden zweiten Sekundreibung resultiert. Mit der Ersetzung der beiden benachbarten Tonklassen durch die dazwischenliegende wird die Intervallstruktur des Mollseptakkords in einen übermäßigen Dreiklang überführt, dessen Intervallstruktur abermals symmetrisch ist.

20 Poos (1971, 541) erkennt ebenfalls einen formalen Zusammenhang zwischen den Anfangsakkorden der Sequenzen über deren zugrundeliegende Intervallstruktur als »die vom Sequenzzusammenhang an dieser Stelle geforderte lexikalische Einheit ›halbverminderter Septakkord«.

Beispiel 3: Richard Wagner, Einleitung zu *Tristan und Isolde*, T. 1–11 mit Visualisierung der Akkordstrukturen

Aus diesem entfaltet sich dann (T. 11) die charakteristische Intervallstruktur des *French sixth chord*,²¹ womit letztlich der Akkord erreicht ist, welcher auch in den beiden vorangegangenen Sequenzgliedern an vorletzter Stelle steht und in gleicher Weise in einen Dominantseptakkord führt. So bilden die beiden Schlussakkorde nun wieder eine reale Sequenz der vorangegangenen Schlussakkorde in den Zeilen 1 und 2 ab, die allerdings im Abstand einer großen Terz vollzogen wird. Erneut finden sich also zu Beginn und am

21 Die Symmetrie der Intervallstrukturen zwischen den Tonklassen sowie der Farbwechsel lassen die Visualisierung optisch wie ein vierstimmiges ›Negativ‹ des vorangegangenen übermäßigen Dreiklangs aussehen.

Ende eines Abschnitts die Intervallstrukturen des halbverminderten Septakkords und des Dominantseptakkords, und erneut zeichnet sich der Übergang durch Akkorde aus, deren Intervallstruktur interne Symmetrie aufweist. Allerdings wird der Übergang in der dritten Zeile mit einem Mollseptakkord eingeleitet, der in den übermäßigen Dreiklang führt und erst in einem dritten Akkord die Intervallstruktur des *French sixth chord* als letztes Übergangsglied erreicht. In dieser harmonischen Variation vollzieht sich die Modifikation des Sequenzintervalls zu einer großen Terz. So wird mit den Schlussakkorden eine Quintsequenz der ersten harmonischen Progression erreicht.²²

Die zweite Sequenzierung der Eingangstakte stellte für viele Forscher ein enigmatisches Gebilde dar. Der mit ihr verknüpfte ›dritte Tristan-Akkord‹ ist etwa laut Karsten »harmonisch überhaupt nicht selbständig deutbar«.²³ Poos sieht in ihm das Resultat motivischer und formkonstituierender Prozesse und bezeichnet ihn als Vorboten der »freie[n] Tonalität«, einen »aus dem kadenzharmonischen Zusammenhang emanzipierte[n] monistisch-motivische[n] Akkord«.²⁴ Ünlü wiederum deutet ihn als einen bivalenten Akkord, der einerseits »noch Teil des 2. Sequenzglieds mit dem Tonzentrum C-Dur« ist und andererseits bereits »an der Schwelle zum dominantischen E-Dur«²⁵ des dritten Sequenzglieds steht. Die Kreisdarstellungen wiederum exponieren – frei von jedweder Grundton- oder Tonzentrumsbestimmung sowie motivisch-/formanalytischer Tradition – zum einen die mit den anderen Eingangsakkorden identische Intervallstruktur zwischen seinen Tonklassen durch die geometrischen Formationen und zum anderen das Sequenzintervall der kleinen Terz durch das identische Bewegungsmuster zwischen den Tonklassen vom ersten zum nächsten Akkord (drei der Tonklassen bleiben erhalten, eine wird durch ihren um einen Halbton höher liegenden Nachbarn ersetzt). Durch diese Visualisierungsmethode wird die Beziehung von Intervallstrukturen zwischen Tonklassen zum zentralen Parameter der Harmonieanalyse. Dadurch lassen sich Zusammenhänge zwischen verschiedenen Passagen erkennen, die im Verhältnis der durch die Tonklassen entstehenden Intervallstrukturen begründet sind. Sicherlich wäre es vermessen, zu glauben, damit die harmonische Rätselhaftigkeit des *Tristan*-Beginns aufzulösen, welche bereits unzählige analytische Auseinandersetzungen auf den Plan rief.²⁶ Vielmehr war es unser Anliegen, anhand eines Beispiels, welches wir bewusst aufgrund seiner Prominenz ausgewählt haben, epistemologische Potenziale dieser Visualisierungsform aufzuzeigen. Wie jede Form der Visualisierung stellt natürlich auch diese eine enorme Reduktion dar, indem sie musikalische Parameter ignoriert, welche durchaus einen Einfluss auf das Verständnis für die Harmonik besitzen (neben dem tonalen Zusammenhang etwa reale Stimmführungsphänomene, Registerfragen, Rhythmik, Instrumentation etc.). Dennoch glauben wir, dass diese Art der Visualisierung einen neuen Blickwinkel auf harmonisches Geschehen ermöglicht, da sie die Beziehungen zwischen den Intervallstrukturen von Akkorden jenseits

22 Eine Erklärung dafür könnte die makroharmonische Beobachtung liefern, dass die Dominantseptakkorde am Ende der Sequenzen (E⁷ in Takt 3, G⁷ in Takt 7, H⁷ in Takt 11) implizit auf die Dreiklangstöne der Grundtonart a-Moll verweisen und so über die gesamte Passage hinweg ein harmonisches Gravitationszentrum etabliert wird, ohne dass die Tonika selbst erklingt (vgl. Kurth 1920, 320f.; Mitchell 1985, 244f.; Danuser 1998, 835f.).

23 Karsten 1951, 296.

24 Poos 1971, 541.

25 Ünlü 2003, 5.

26 Zu den Eingangstakten der *Tristan*-Einleitung als Sequenz vgl. neben Poos 1971 und 1987 sowie Ünlü 2003 auch Fladt 2009 und Rohringer 2018.

der Einflüsse satztechnischer Traditionen und der Hierarchisierung von Akkordtönen beobachtbar macht.²⁷

Literatur

- Bailey, Robert (Hg.) (1985), *Wagner: Prelude and Transfiguration from »Tristan and Isolde«*. *The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, New York: Norton & Company.
- Berger, Karol (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (1998), »Tristanakkord«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 831–844.
- Douthett, Jack / Peter Steinbach (1998), »Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition«, *Journal of Music Theory* 42/2, 241–263.
- Fladt, Hartmut (2009), »Modell – Topos – Figur: Individualisierte Satztechniken in Wagners ›Tristan und Isolde««, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 20–32.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Karsten, Werner (1951), »Harmonische Analyse des Tristan-Akkordes«, *Schweizerische Musikzeitung* 91, 291–296.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan«*, Berlin: Hesse, Reprint Hildesheim: Olms 1985.
- Mitchell, William J. (1985), »The Tristan Prelude. Techniques and Structure« [1967], in: *Wagner: Prelude and Transfiguration from »Tristan and Isolde«*. *The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, hg. von Robert Bailey, New York: Norton & Company, 242–267.
- Morgan, Robert P. (2000), »Circular Form in the ›Tristan‹ Prelude«, *Journal of the American Musicological Society* 35/1, 69–103.
- Poos, Heinrich (1971), »Der dritte Tristanakkord: Zur Harmoniestruktur der Takte 1–16 der Einleitung von ›Tristan und Isolde««, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel: Bärenreiter, 539–542.

27 Wir danken Christian Thorau und der Jury des wissenschaftlichen Wettbewerbs 2019 der *Gesellschaft für Musiktheorie* für ihre kritischen und konstruktiven Kommentare zu einer früheren Version dieses Artikels.

- Poos, Heinrich (1987), »Die ›Tristan‹-Hieroglyphe: Ein allegoretischer Versuch«, in: *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 46–103.
- Rieke, Jakob (2019), »Cycling in Tonal Space. Neo-Riemannian Theory in der dritten Dimension«, *ZGMTH* 16/1, 41–65. <https://doi.org/10.31751/1009> (15.12.2019)
- Rohringer, Stefan (2018), »Form, Satzmodelle und Tonfelder in Richard Wagners Vorspiel zu ›Tristan und Isolde‹«, *Musiktheorie* 33/1, 63–86.
- Rudolph, Pascal / Mats Küssner (2018), »Visual Figures of Musical Form between Musicological Examination and Auditory Perception based on Morgan's Analysis of the ›Tristan‹ Prelude«, *Music & Science* 1, 1–10. <https://doi.org/10.1177/2059204318794364> (15.12.2019)
- Taylor, Benedict (2010), »Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13«, *The Musical Quarterly* 93/1, 45–89.
- Taylor, Benedict (2016), *The Melody of Time. Music and Temporality in the Romantic Era*, New York: Oxford University Press.
- Tymoczko, Dmitri (2011), *A Geometry of Music*, New York: Oxford University Press.
- Ünlü, Altug (2003), »Der ›Tristan-Akkord‹ im Kontext einer tradierten Sequenzformel«, *Musiktheorie* 2/1, 1–7.
- Voss, Egon (Hg.) (2013), *Richard Wagner. Tristan und Isolde. Klavierauszug nach der Gesamtausgabe. WWV 90*, Mainz: Schott.

Jabs, Ansgar / Rudolph, Pascal (2019): Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des Circular Pitch-Class Space am Beispiel der Tristan-Sequenz [Visualization of Harmonic Processes by Circular Pitch-Class Space Using the Example of the "Tristan" Sequence]. *ZGMTH* 16/2, 167–177. <https://doi.org/10.31751/1016>

© 2019 Ansgar Jabs (ansgar.jabs@gmx.de), Pascal Rudolph (prudolph@uni-potsdam.de)
Universität Potsdam, Universität Potsdam

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: 03/11/2019
angenommen / accepted: 03/11/2019
veröffentlicht / first published: 23/12/2019
zuletzt geändert / last updated: 12/01/2020

Patrick Boenke / Birger Petersen (Hg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 82), Hildesheim: Olms 2014

Schlagworte/Keywords: 19. Jahrhundert; 19th century; music theory and aesthetics; musical coherence; musical logic; musikalische Logik; musikalischer Zusammenhang; Musiktheorie und Musikästhetik

Dieses Buch gibt zu denken: Es widmet sich einem anspruchsvollen Themenkomplex. Dass und wie es ihn behandelt, ist aus mehreren Gründen zu begrüßen. Zum einen zählt die Annahme, die empfundene Stimmigkeit musikalischer Abläufe müsse in intersubjektiv nachvollziehbarer Weise erklärbar sein, zu den Ausgangspunkten musiktheoretischen Denkens überhaupt. Zum anderen verdiente und verdient die Konkretisierung dieser Annahme zu Vorstellungen von ›musikalischem Zusammenhang‹ oder ›musikalischer Logik‹ wissenschaftliche Aufarbeitung.¹ Schließlich geht die hier vorliegende Aufsatzsammlung ihren Gegenstand auf vielseitig vernetzende Weise an: Nicht wenige der vierzehn Einzelbeiträge sind Auskoppelungen aus größeren Forschungsprojekten, in deren vielfältige Erträge sie Einblick aus der gemeinsamen Perspektive des übergeordneten Themas bieten.²

Die Reihenfolge, in der die einzelnen Kapitel präsentiert werden, orientiert sich an einer chronologischen Ordnung:

- Birger Petersen
»Mattheson, Riepel, Koch. Die Incisionslehre als Entwurf einer Formenlehre für das frühe 19. Jahrhundert« (9–23)
- Florian Edler
»Die Entdeckung der Einheit im Kunstwerk Beethovens« (25–43)
- Ulrich Tadday
»Wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klargemacht werden kann: Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts« (45–57)
- Hubert Moßburger
»Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie im 19. Jahrhundert« (59–75)
- Ariane Jeßulat
»Literarisches Komponieren und die Bestimmbarkeit musikalischer Form« (77–89)
- Andreas Ickstadt
»Fortschritt durch Bewahrung. Über die integrierende und dissoziierende Funktion von Imitationstechniken bei Johannes Brahms« (91–103)
- Michael Polth
»Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs« (105–118)
- Jan Philipp Sprick
»Die Logik der Sequenz in Hugo Riemanns Musiktheorie« (119–142)
- Patrick Boenke
»August Halm und die musikalische Logik des tonalen Satzes« (143–156)
- Oliver Schwab-Felisch
»Die streng logische Bestimmtheit im Zusammenhang einfacher Tonfolgen mit komplizierten«. Zu Heinrich Schenkers Begriff musikalischer Logik« (157–178)
- Andreas Jacob
»Die Entwicklung des Topos der musikalischen Logik bis ca. 1920« (179–191)
- Christian Thorau
»Zur Logik der musikalischen Variation« (193–212)
- Gordon Kampe
»Misreading‹ Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren« (213–222)

1 Vgl. Danuser 2016, 356.

2 Vgl. besonders explizit die Beiträge von Jan Philipp Sprick (119, Anm. 1), Andreas Jacob (179, Anm. 1) und Christian Thorau (193, Anm. 1).

- Martin Ullrich
»Die Musik des 19. Jahrhunderts in den musikphänomenologischen Ansätzen Roman Ingardens und Ernest Ansermets« (223–233).

Folgendermaßen definiert das Vorwort der Herausgeber (7f.) die den Einzelbeiträgen gemeinsame Perspektive:

Im Mittelpunkt der Beiträge [...] steht die Frage nach ›musikalischer Logik‹ und ›musikalischem Zusammenhang‹ im 19. Jahrhundert. Neben Versuchen, die Begriffe ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ in ihren für die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts relevanten Bereichen auszuleuchten, werden insbesondere auch Fragen ihrer Wechselbeziehung zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts aufgeworfen: Welche ästhetischen Perspektiven spiegeln sich im Entwurf oder in der Weiterentwicklung von theoretischen Begriffssystemen des 19. Jahrhunderts wider? Und umgekehrt: In welchem Fall dient Musiktheorie als Fundament einer ästhetischen Position? Die zeitliche Bindung an das 19. Jahrhundert ist insofern locker, als dass Rückblicke in die Musiktheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts gleichermaßen präsent sind wie Vorgriffe in das frühe 20. Jahrhundert. (7)

Der Schwerpunkt liegt also auf Musik und musikbezogenen Diskursen des 19. Jahrhunderts, bei besonderer Berücksichtigung der Wechselwirkung zwischen musiktheoretischen Erklärungs- und übergeordneten philosophischen Denkmodellen. Dass der historische Überblick bereits im späteren 18. Jahrhundert ansetzt, erscheint plausibel: Diese Epoche der »ursprünglichen Prägung«³ des Schlagworts ›musikalische Logik‹ entfaltet Strahlkraft bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. So eröffnet BIRGER PETERSEN die Aufsatzfolge mit einem Beitrag zur »Incisionslehre als Entwurf einer Formenlehre für das frühe 19. Jahrhundert«. Die an rhetorische Modelle angelehnte Gliederungsmethode musikalischer Abläufe, die Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* entfaltet, interpretiert Petersen als Wegbereiterin früher Formenlehrekonzptionen, wie sie dann im späteren 18. Jahrhundert bei Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch zu finden sind. Dass bei rhetorizistischer Betrachtungsweise von Musik zwischen abstrakt struk-

tureller und inhaltsästhetischer Argumentation nicht klar zu unterscheiden ist, wird am Beispiel von Kochs Vorstellung einer »Logische[n] Beschaffenheit« musikalischer Sachverhalte (22) deutlich.

Wie weit seinerseits das Musikdenken des 19. Jahrhunderts ins 20. Jahrhundert hineingewirkt hat, macht der Beschluss der Aufsatzsammlung deutlich: MARTIN ULLRICH befasst sich mit Versuchen des 20. Jahrhunderts, eine auf der Philosophie Edmunds Husserls aufbauende »phänomenologische Grundlegung von Musiktheorie« (228) zu leisten (»Die Musik des 19. Jahrhunderts in den musikphänomenologischen Ansätzen Roman Ingardens und Ernest Ansermets«). Offenkundig wird, wie sehr diese Unternehmungen, bei allem Anspruch einer überzeitlich-systematischen Konzeption, doch implizit zeitgebunden argumentieren und letztlich im Denken des 19. Jahrhunderts verankert bleiben, etwa im selbstverständlichen Rekurs auf den musikalischen Werkbegriff oder auch in bestimmten normativen Auffassungen hinsichtlich musikalisch-struktureller Sachverhalte (vgl. 228–232).

Potenzial zu verblüffen hat die Nonchalance, mit der im Vorwort die beiden Schlüsselbegriffe des Sammelbands exponiert werden: ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹. Die oben zitierte Formulierung, es stehe »die Frage nach ›musikalischer Logik‹ und ›musikalischem Zusammenhang‹« im Zentrum des Bandes, ist interessant: Sie macht zwar deutlich, dass das Buch von fraglichen, also der Befragung würdigen Gegenständen handelt, lässt jedoch offen, wie genau die in den Mittelpunkt gerückte Frage eigentlich gestellt ist. Dass dies auf sehr unterschiedliche Weise geschehen kann, wurde unlängst in der *ZGMTH* von Adolf Nowak und Hermann Danuser demonstriert: Unter welchen wissenschaftstheoretischen und methodischen Voraussetzungen, mit welcher Zielsetzung, mit welchem Erkenntnisinteresse sinnvoll über ›musikalische Logik‹ geschrieben werden kann, lässt sich demnach streitbar diskutieren.⁴ So kann, wenn gefragt werden soll, wie ›Logik‹ innerhalb der musikalischen Sphäre zu konzipieren ist, schon die Frage nicht übergangen werden, was unter Logik außerhalb des musikalischen

3 Nowak 2015, 2.

4 Vgl. hierzu Danuser 2016 und Nowak 2017.

schen Bereichs eigentlich zu verstehen sei.⁵ Auch der Faktizitätsstatus musikalischer Logik erscheint diskutabel, also die Frage, inwieweit man es bei musikalischer Logik mit einer ›immanenten‹ Gegebenheit musikalischer Abläufe zu tun hat oder aber mit einer quasi von außen an die Musik herangetragenen Erwartungshaltung.⁶

Allerdings lässt sich die Großzügigkeit, mit der solche systematischen Erwägungen vom Herausgebervorwort ausgespart werden, auch als Aufforderung zu einer aktiven Lesestrategie verstehen: Wer wissen will, welche Fragen in diesem Band gestellt werden, der muss sich in aufmerksamer und synoptischer Lektüre die Einzelkapitel vornehmen. Schnell zeigt sich: Allzu unterschiedlich sind die Möglichkeiten, sich einer so schillernden Idee wie der der Logizität musikalischer Gestaltung zu nähern, als dass sie widerstandslos zu einer einzigen Frage zusammengefasst werden könnten. Behandelt werden mithin zahlreiche Fragen, die Autoren unter historisch verschiedenen Bedingungen an Musik gerichtet und auf verschiedene Weise mit Konzeptionen zu ›musikalischem Zusammenhang‹ und ›musikalischer Logik‹ beantwortet haben. Die Verantwortung zur Klärung dieser zentralen Begriffe wird den Einzelbeiträgen in der Vielfalt ihrer Herangehensweisen übertragen.

Explizit systematische Ausführungen zum Logikbegriff sind freilich nicht allzu häufig anzutreffen. Sie finden sich beispielsweise in den Beiträgen von Jan Philipp Sprick und Andreas Jacob. Dass musikalische Logik als »Anspruch« verstanden werden kann, der gewissermaßen von außen »an musikalische Phänomene und deren Zusammenwirken herangetragen wird« (121), macht JAN PHILIPP SPRICK deutlich, wenn er präzise ein systematisches Verständnis von ›musikalischer Logik‹ formuliert und seinem Beitrag »Die Logik der Sequenz in Hugo Riemanns Musiktheorie« zugrunde legt. Dabei nimmt Sprick mit der Musiktheorie Riemanns eine der theoriehistorisch wohl explizitesten Ausformungen des musikalischen Logikbegriffs in den Blick und zeigt, wie Riemanns Logikkonzeption, manifest im dialektischen Verständnis der Kadenz, am Versuch

scheitern musste, der Eigengesetzlichkeit harmonisch-sequenzieller Strukturen einen systemimmanenten Ort zuzuweisen (139f.). Die empirisch evidente Folgerichtigkeit sequenzieller Fortschreitung wird so als »Testfall« (122) für den spezifischen Anspruch des Riemann'schen Tonalitätskonzepts erkennbar. ANDREAS JACOB, der »Die Entwicklung des Topos der musikalischen Logik bis ca. 1920« untersucht, um Arnold Schönbergs Beiträge zum Thema in eine umfassend epochenübergreifende Diskursformation einzuordnen, leitet sein Kapitel mit einem konzisen, substanziell erhellenden Absatz zum Logikbegriff im außermusikalischen Zusammenhang ein (179). Ebenso legt er Parallelen zwischen Schönbergs Konzeption musikalischer Logik und rhetorizistischen Traditionen der Aufklärungsepoche offen (192). Auch OLIVER SCHWAB-FELISCH nimmt explizit Bezug auf Logikkonzepte, die nicht aus der musiktheoretischen Sphäre stammen (Aristoteles, 161; Hans Reichenbach, 164f.). In seinen Ausführungen »Zu Heinrich Schenkers Begriff musikalischer Logik« macht er die »Beziehung zwischen unterschiedlich komplizierten Schichten« (159) des Tonsatzes als Ausprägung musikalischer Logik nachvollziehbar. Im Ergebnis erscheint Logizität mindestens so sehr als Eigenschaft des Analyseverfahrens wie der analysierten Musik (178).

Es ist bezeichnend, dass viele der Aufsätze, die sich explizit der ›musikalischen Logik‹ widmen, ein tendenziell problematisches, zumindest komplexes Bild dieses Begriffs zeichnen. Überwiegend suchen sie ihn in Originalquellen auf und gehen seinem Bedeutungsspektrum innerhalb der Primärtexte nach. (In der Zielsetzung, den musikalischen Logikbegriff aus seiner »historischen Intention« heraus zu klären und »fruchtbar«⁷ zu machen, würdigt Adolf Nowak den Sammelband in seiner 2015 erschienenen Monographie *Musikalische Logik*.) Dabei gründen die bei der Lektüre der Einzelbeiträge deutlich werdenden Herausforderungen im Umgang mit dem Begriff ›musikalische Logik‹ nicht nur in veränderlichem Begriffgebrauch auf der diskursgeschichtlichen Makroebene oder im Schrifttum einzelner Autoren, sondern auch in der rhetorischen Qualität des Schlagworts selbst, die eine metaphorisch suggestive (statt kategorisch differenzierte) Ver-

5 Vgl. Danuser 2016, 364; Nowak 2017, 365f.

6 Vgl. Danuser 2016, 359f. und 363–365; Nowak 2017, 362–364.

7 Nowak 2015, 2.

wendung zu begünstigen scheint. So demonstriert HUBERT MOSSBURGER in seinem Beitrag »Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie im 19. Jahrhundert« die Schwierigkeit, den Begriff der »musikalischen Logik« tatsächlich zu »greifen«, indem er die historische Wandelbarkeit der mit ihm assoziierten Vorstellungen zum Thema macht. Zur Folie seiner Darstellung dient die aus dem 18. Jahrhundert stammende Annahme, Harmonik repräsentiere die »Logik« eines Tonsatzes, während der Melodie der »ästhetische[] [...] Primat« zukomme (61). Moßburger zeigt, wie sich dieses Verhältnis im 19. Jahrhundert umkehrte: Die Harmonik übernahm demnach mehr und mehr expressive Funktion, überließ damit der Melodik zunehmende Verantwortung für die Formbildung musikalischer Abläufe und also »logische[] Funktionen« (66). PATRICK BOENKE macht im Kapitel »August Halm und die musikalische Logik des tonalen Satzes« deutlich, dass der musikalische Logikbegriff in Halms Schriften zwar als zentrale Argumentationsfigur auftritt, jedoch keine terminologisch exakte Klärung erfährt. Diese Beobachtung verweist nicht nur auf die seinerzeit typische Tendenz musikbezogener Schriften zur suggestiv andeutenden Sprache (etwa in Anleihen bei einer biologischen Semantik, 150), sondern auch auf einen grundsätzlich metaphorischen Charakter, der dem Logikbegriff im musikalischen Zusammenhang zuwächst.

Entsprechend der grundsätzlichen Positionierung des Sammelbands zwischen Musiktheorie und Musikästhetik ist zwischen den Einzelkapiteln eine große Spannweite der methodischen Ausrichtung spürbar. Manche Beiträge nutzen das übergeordnete Thema zur detaillierten Analyse konkreter Notentexte. ARIANE JESSULAT etwa entfaltet im Kapitel »Literarisches Komponieren und die Bestimmbarkeit musikalischer Form« in Anlehnung an literarische Verfahren der Romantik die Idee, dass zusammenhangstiftende Momente im »Außerhalb« des einzelnen musikalischen Kunstwerks angesiedelt sein können. In analytischen Beobachtungen zu Schumanns Eichendorff-Vertonung *Wehmut* op. 39/9 wird »Einheit der Form durch Verwendung vorgeprägten Materials« (79) demonstriert, und damit die ordnungsstiftende Funktion einer intertextuellen Perspektive: Diese macht in der kompositori-

schen Struktur Bezüge sichtbar, die »einem viel größeren Zusammenhang entstamm[en]« (83) und daher bei »werkimmanenter« Interpretation nicht sichtbar würden. »Logik« der musikalischen Gestaltung ergibt sich nach dieser Argumentation auf einer »Projektionsfläche« (79) jenseits der Grenzen des konkreten Werks. Auch ANDREAS ICKSTADT ist in seinem Beitrag »Über die integrierende und dissoziierende Funktion von Imitationstechniken bei Johannes Brahms« unmittelbar mit kompositorischer »Materie« befasst. Er befragt motivisch gebundene Polyphonie, ein typisches Merkmal Brahms'scher Satztechnik, auf ihre Funktion für den jeweiligen Werkzusammenhang und zeigt, wie kontrapunktisch-imitierende Verfahren nicht nur »als zusammenhangstiftendes Moment« (94), sondern auch als gezielt destabilisierende Elemente verstanden werden können. Analog zu Spricks systematischer Bestimmung von »musikalischer Logik« machen Ickstadts Ausführungen deutlich: Auch die Wahrnehmung »musikalischen Zusammenhangs« setzt voraus, dass musikalische Struktur und Hörerwartungen der Rezipierenden zur Deckung gelangen. Zu solchen Erwartungen gehören etwa die Durchhörbarkeit eines stabilen Metrums oder die Beendigung von Formabschnitten durch ausformulierte Schlusswendungen. Beides lassen die Takte 183–191 des ersten Satzes aus Brahms' Klarinettensonate f-Moll op. 120/1 vermissen (Bsp. 1): Im Kanon zwischen Klarinette und Klavier sorgt, so Ickstadts Interpretation, die »Dissoziation der zeitlichen Ebenen« gemeinsam mit dem anschließenden »Verstummen« der Musik »in absoluter Offenheit« für Irritation der »Wahrnehmung« und »Aufkündigung des musikalischen Zusammenhangs« (101f.).

Am anderen Ende der methodischen Skala stehen rein diskursanalytisch orientierte Kapitel, in denen nicht Musik selbst, sondern das Sprechen über Musik zum Untersuchungsgegenstand wird. So behandelt ULRICH TADDAY in seinen Ausführungen »Zur Aporie des Unsagbarkeits-topos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts« die Schwierigkeit, das »Eigentliche« des Musikalischen in analytische Worte zu fassen. E. T. A. Hoffmanns »Scheitern« (47) an dieser Aufgabe, Robert Schumanns »Skeptizismus« (49) hinsichtlich ihrer Durchführbarkeit, ihre prinzipielle Ablehnung durch Eduard Hanslick,

Beispiel 1: »Aufkündigung des musikalischen Zusammenhangs« (Ickstadt, 102) in Johannes Brahms' Sonate für Klarinette und Klavier f-Moll op. 120/1, T. 183–191

demgegenüber ihre begeisterte Annahme durch Franz Liszt (die jedoch nur durch eine »Fehlinterpretation« Hegels [53] legitimiert erscheint) – an solchen Beispielen führt Tadday die »diskursgeschichtliche Bedeutungslosigkeit der musikalischen Analyse« (45) im früheren 19. Jahrhundert vor. GORDON KAMPE zeigt in »»Misreading« Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren«, inwiefern eine Lektüre musiktheoretischer bzw. -ästhetischer Schriften auf der Basis von Missverständnissen Anschlussmöglichkeiten für Nachbardisziplinen wie Komposition und Musikpädagogik eröffnen kann. Methodischer Ausgangspunkt ist dabei das kritisch reflektierte *Misreading*-Theorem des Literaturwissenschaftlers Harold Bloom. Dass engagierte »Fehllektüre« von Kurths Schriften nicht nur Folgen »produktiver Natur« (218), sondern auch ideologisch bedenklicher Art zeitigte, wird am Beispiel proto-nationalsozialistischen Schrifttums deutlich (217–219).

Vielfach wird der Anspruch, Bezüge theoretischer Musikbetrachtung zu philosophischen Denkmodellen herzustellen, auf bereichernde Weise eingelöst. FLORIAN EDLER etwa (»Die Entdeckung der Einheit im Kunstwerk Beethovens«) widmet sich ästhetisch informierten Strategien, die darauf abzielen, den besonderen Herausforderungen des Beethoven'schen Kom-

ponierens gerecht zu werden. Auf Wolfgang Robert Griepenkerl Bezug nehmend führt Edler etwa das »Humor«-Konzept an, das der Vermittlung schärfster ästhetischer Gegensätze eine philosophische Handhabe bietet (29–32); mit Bezug auf Adolf Bernhard Marx zitiert er den Organismusgedanken, dem zufolge sich Einheit des Kunstwerks in der Integration seiner verschiedenen Teile zu einem »organischen Ganzen« zeigt (32–38). Eine singuläre Position innerhalb der überwiegend historisch operierenden Ansätze nimmt die metaphortheoretische Abhandlung »Zur Logik der musikalischen Variation« von CHRISTIAN THORAU ein, die sich als systematisch orientierter Beitrag zur gegenwärtigen Theoriebildung lesen lässt. Sie nimmt die spezifische Logizität eines in der Musik zentralen Gestaltungsprinzips in den Blick. Im »Formtypus Thema und Variation« erkennt Thorau eine »Modellgattung für musikalische Logik« (194), die er als »Logik der Bezugnahme« (201) konzeptualisiert: Insoweit das Verhältnis zwischen musikalischer Variation und Thema durch ein »Umorganisieren von Merkmalsystemen«, durch die »Gleichzeitigkeit von Affinität und Aversion« (208) gekennzeichnet sei, lasse sich eine »gemeinsame Logik von Metapher und Variation« (202) ausmachen. Letztlich führt diese Überlegung zu ei-

nem Verständnis von Variation als ›ästhetischer Metapher‹ (206f.).

Häufig gibt die Lektüre Anlass zu Dankbarkeit: überall dort, wo komplexe, teils hochabstrakte Sachverhalte durch gedankliche Durchdringung und sprachliche Präzision – zweifellos auch auf Grundlage eines sorgfältigen Lektorats – wie selbstverständlich zugänglich werden. Als mustergültig ist hier MICHAEL POLTHS Aufsatz über »Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs« zu nennen. Polth rückt die Kadenz in den Mittelpunkt, und zwar in der Deutung, die ihr bei Hauptmann als dialektische »Logik der Akkordfolge« (106) zuteilwird. ›Musikalische Logik‹ manifestiert sich nach diesem Verständnis in der Einheit vermittelter Gegensätze. Auf anschauliche Weise lässt Polth historisch informierte und systematisch aktualisierende Lektüre einander durchdringen und macht verständlich, auf welchen Wegen die Rezeption der Schriften Hauptmanns dessen originale Konzeption aus der Höhe philosophischer Abstraktion auf den vermeintlichen Boden der Tatsachen herabführte – im Bemühen, sie auf das einzelne Kunstwerk als den konkreten »Anwendungsfall« (116) von Tonalität zu beziehen.

Bei aller Befriedigung im Einzelnen bleiben Fragen an die Gesamtkonzeption offen. So wäre eine ausführlichere Zusammenschau der kompilierten Beiträge, als sie das erwähnenswerten recht bündige Vorwort bietet, willkommen. Das heißt nicht, dass etwa die anfänglich ausgesparte Allgemeindefinition eines Begriffs ›musikalischer Logik‹ abschließend-resümierend hätte nachgeholt werden sollen. Allzu unmissverständlich lehrt dieser Sammelband, worauf auch Nowak das methodische Fundament seines »Standardwerk[s]«⁸ zur ›musikalischen Logik‹ gegründet hat: dass die Geschichte der ›musikalischen Logik‹ aus geschichtlich wechselnden »Probleme[n]« besteht, auf die Musiktheorie in höchst unterschiedlicher Weise durch Bezugnahme »auf Logik, logische Begriffe und Muster«⁹ reagiert. Eine aus dem Ensemble der hier versammelten Beiträge ermittelte Definition müsste so allgemein bleiben, dass Gemeinplätze nicht zu vermeiden wären. Immerhin lässt sich auf Querbezüge zwischen

einzelnen Artikeln verweisen. So befassen sich etwa Edler (38–42), Moßburger (66–69) und Jacob (188) mit dem Verhältnis zwischen motivisch-thematischer Gestaltung und ›musikalischer Logik‹. Auch die Schwierigkeit, angesichts disparater Gestaltung im Detail dennoch ›Einheit‹ des musikalischen Kunstwerks nachzuweisen, beschäftigt mehr als einen Autor (Tadday, 46–48; Edler, 29–32). Einen direkten diskursgeschichtlichen Zusammenhang machen die Beiträge von Polth, Sprick und Boenke deutlich: Halm reagiert unmittelbar auf Hauptmanns Konzeption musikalischer Logik (Polth, 105), und wie schon bei Riemann, auf den er sich ebenfalls bezieht, stellt auch bei Halm die »Logik der Sequenz« (Sprick) einen »blinden Fleck« (Boenke, 148) der systematischen Konzeption dar.

Schließlich verdient, wenn sich trotz solcher Berührungspunkte übergeordnete Begriffsdefinitionen aus der pluralistischen Vielzahl der in den Blick genommenen Diskurse nicht ableiten lassen, doch die vom Buchtitel selbst in den Raum gestellte Frage nach der Relation der Begriffe ›Zusammenhang‹ und ›Logik‹ eine Erörterung. Es interessiert, wie die einzelnen Beiträge mit dieser Relation umgehen, ob sie sie überhaupt behandeln und, wenn ja, was sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Thematik zur Bestimmung dieser Relation beitragen. Dass sich etwa aus Sicht einer gegebenen Theoriebildung ›logischer Zusammenhang‹ von ›unlogischem‹ (der dennoch ›Zusammenhang‹ ist) abgrenzen lässt, führt exemplarisch Spricks Beitrag vor: Die eigengesetzliche Kohärenz von Sequenzbildungen gründet aus Riemanns Sicht in der Überzeugungskraft des bloß Repetitiven, während ›musikalische Logik‹ im emphatischen Sinne die dialektische Vermittlung von Gegensätzen in der Tonalität erfordert (131f.). Als »Differenzierung musikalischen Zusammenhangs« (11) erscheint ›musikalische Logik‹ ebenso bei Petersen, der zeigt, wie sich die Spezifizierung des Begriffs ›Zusammenhang‹ zur ›logischen‹ Ordnung bei Mattheson aus der »Auffassung einer syntaktischen Analogie von Sprache und Musik« (17) ergibt. Logische Kohärenz als spezifische Form von Zusammenhang nimmt auch Schwab-Felisch zum Ausgangspunkt seiner Darstellung: Diese startet bei einer originalen Formulierung aus Schenkers Buch *Der freie Satz*, der zufolge »streng logi-

8 Danuser 2016, 356.

9 Nowak 2015, 5.

sche Bestimmtheit im Zusammenhang einfacher Tonfolgen mit komplizierten« (159) erkennbar wird. Dass auch Arnold Schönberg ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ als Begriffe unterschiedlicher Extension betrachtet, geht aus Jacobs Beitrag hervor (188). In anderen Kapiteln hingegen scheint eine systematische Differenzierung von ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ nicht beabsichtigt (Thorau, 194); oder es steht ohnehin nur der Begriff des ›Zusammenhangs‹ zur Disposition, etwa wenn Ullrich die Zielsetzung Ingardens skizziert, zwischen den Gegebenheiten des konkreten Kunstwerks und musikalischer Zusammenhangbildung als einer Aufgabe »für das wahrnehmende Bewusstsein« (224) zu vermitteln. Schließlich sind Beiträge zu verzeichnen, die sich sowohl ›musikalischer Logik‹ als auch ›musikalischem Zusammenhang‹ nicht explizit, sondern nur auf einer dis-

kursanalytischen Metaebene nähern: Dies gilt für Kampes Beitrag zur Kurth-Rezeption wie für Taddays Aufsatz zum prekären Verhältnis zwischen analytischer Sprache und musikalischer Substanz.

So bleibt in der Summe der Eindruck einer informativen Sammlung ausnahmslos lesenswerter Einzelbeiträge, die mit teils locker, teils fest gefügtem Bezug zum Hauptthema Schlaglichter auf eine verzweigte Sach- und Begriffsgeschichte werfen. Querverbindungen zwischen den Diskurspositionen systematisch freizulegen, historische Entwicklungstrends explizit darzustellen, ist nicht die Aufgabe, der sich diese Publikation gestellt hat. Nachschaffender Lektüre bietet sie reichhaltiges Material dafür: ein Buch mithin, das zu denken gibt.

Kilian Sprau

Literatur

Danuser, Hermann (2016), »Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 20; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10, in Verbindung mit Klaus-Jürgen Sachs und Albrecht Riethmüller, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch), Hildesheim: Olms 2015«, *ZGMTH* 13/2, 355–375. <https://doi.org/10.31751/896> (15.12.2019)

Nowak, Adolf (2015), *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim: Olms.

Nowak, Adolf (2017), »Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Hermann Danuser: ›Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik*‹, *ZGMTH* 13/2 (2016), 355–375«, *ZGMTH* 14/2, 361–369. <https://doi.org/10.31751/946> (15.12.2019)

Sprau, Kilian (2019): Patrick Boenke / Birger Petersen (Hg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 82), Hildesheim: Olms 2014. *ZGMTH* 16/2, 179–185. <https://doi.org/10.31751/1018>

© 2019 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)
Universität der Künste Berlin

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: 26/11/2019
angenommen / accepted: 26/11/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019
zuletzt geändert / last updated: 05/01/2020

Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016

Schlagworte/Keywords: 20. und 21. Jahrhundert; 20th and 21st century; global history; Globalgeschichte; musical historiography; Musikhistoriographie; neue Musik; new music

Bei manchen Büchern zeigt sich erst, wenn es sie gibt, wie groß die Lücke ist, die sie füllen wollen. Unweigerlich trifft das wohl auch auf ein Handbuch der zeitgenössischen Musik zu, das sich vornimmt, die mittlerweile gut zwanzig Jahre alten Beiträge im Sachteil der *Musik in Geschichte und Gegenwart* »präzisierend, vertiefend und aktualisierend mit Blick auf einen ihrer besonders in Wandlung begriffenen Teilbereiche fortzuführen« (IX). Das Unternehmen zielt von vornherein nicht auf eine Supplementierung der Enzyklopädie, sondern neben der Ausweitung des Gegenstandsbereichs auf eine Umakzentuierung der Darstellungsparameter. Erklärermaßen soll es darum gehen, der faktischen Vielfalt in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts gerecht zu werden und die Pluralität ihrer »Tendenzen, Kriterien, Phänomene[] und Intentionen« (IX), ihrer Widersprüche und Konvergenzen darzustellen. Das sei bislang nicht oder nicht genügend geschehen, so die Herausgeber in ihrer Einleitung. Stattdessen sehen sie nach wie vor ein lineares Geschichtsmodell dominieren, das seine Simplifizierungen auf historiographische Stereotype von Materialfortschritt, Teleologie und unausgesetzter Innovation stützt (XI). Ob das in dieser Pauschalität zutrifft, sei dahingestellt – schaut man innerhalb des vielstimmigen Diskurses über die zeitgenössische Musik an den richtigen Stellen, dann finden sich leicht auch noch Spielarten einer solchen, ansonsten zu Recht für obsolet erklärten »Ideologie« der neuen Musik« (X). Für das vorliegende Handbuch erfüllt sie jedenfalls ihre Funktion als Abstoßpunkt, als motivierendes Gegenbild für das eigene ambitionierte Unterfangen.

Das ist legitim, umso mehr, als es die Frage nach den Gründen solcher Verengungen aufwirft. Für die Herausgeber liegen sie zum einen in der »Tendenz zur weitgehenden Ausklammerung oder Marginalisierung von weiten Tei-

len der neuen Musik« in der akademischen Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Musiktheorie und Instrumentalausbildung (XI) – eine arg pauschale Diagnose, die zumindest den Autor*innen des Bandes, von denen die weitestmeisten an Universitäten und Musikhochschulen lehren, Unrecht tut. Zum anderen verweisen die Herausgeber auf den lange dominierenden journalistisch-feuilletonistischen Diskurs über die neue Musik und dessen mangelnde Distanz zum Gegenstand, resultierend in Affirmation und Beschränktheit des Urteils: »Die oft dokumentierte Beobachtung freilich, dass journalistische oder halbwissenschaftliche Texte über neue Musik im Wesentlichen bloß das paraphrasieren, was Komponistinnen und Komponisten selbst über ihre Werke und Ideen äußerten, deutet auf einen nicht unwesentlichen Faktor für das Entstehen mancher Klischees und Einseitigkeiten vor dem Hintergrund einer kontinuierlichen Nachwirkung komponistenzentrierter Genieästhetik auch im Bereich der neuen Musik« (XII). Wie die wattierte Vorsicht der Formulierung zeigt, rührt das an einen neuralgischen Punkt: Gerade in der vergleichsweise überschaubaren und dicht vernetzten Szene der zeitgenössischen Musik riskiert eine Musikpublizistik, der es an Distanzierungsvermögen mangelt, zum Bulletin auktorialer Selbstausslegung und zum Stichwortgeber von Komponist*innen zu werden. Das stärkt die Gruppenkohäsion in einem ohnehin hermetischen Kultursegment und trägt damit zu jenen »Diskurs-Wucherungen« (XV) bei, die den Blick auf die Musik selbst verstellen. Für die Herausgeber liegt die Lösung dieses Problems, neben der Absage an Fortschrittsideologie und dichotome Geschichtskonstruktionen, in einem Pluralismus der Zugangsweisen zum Gegenstand – eine Maxime, die keinen Widerspruch zu befürchten hat und die für ein per se

vielstimmiges Handbuch eine tragfähige Arbeitsgrundlage abgibt.

Und ein Handbuch ist es ebenso sehr wie ein Lexikon. Dem im engeren Sinne lexikalischen Teil mit insgesamt 104 Artikeln gehen neun teils umfangreiche Darstellungen zu zentralen Themen der neuen Musik voraus. Gemäß den Grundentscheidungen des Bandes sollen sie gerade keine musikgeschichtliche ›große Erzählung‹ konstituieren, sondern mit ihrer Aspektvielfalt, die u. a. historische, kompositionstechnische, ästhetische und weltanschauliche Perspektiven umfasst, der tatsächlichen Fragmentierung und Pluralisierung des Gegenstands gerecht werden. Trotzdem beginnt auch hier die Geschichte in Darmstadt,¹ wenngleich auf erhellende Weise. Denn Ulrich Mosch zeigt in seiner kompakten und sachlichen Darstellung der zentralen Diskussionen der Avantgarde und ihrer Rezeption durch die Musikwissenschaft (3–16), wieviel mehr als geschichtsphilosophische Anmaßung hinter ihren selbstgewissen Stellungnahmen stand. Stichworte wie ›Klangkomposition‹, ›Form‹, ›Musik im Raum‹, ›Zufall‹ und auch Adornos Diagnose vom ›Altern der Neuen Musik‹ erscheinen hier als Knotenpunkte einer weitgehend offenen Auseinandersetzung über Grundfragen zeitgenössischen Komponierens und nicht als einbetonierte Streckenposten auf dem Weg in die Zukunft.

An die Epochenorientierung des Beitrags von Mosch schließt derjenige von Christian Utz über »Neue Musik als Klangorganisation« in seiner chronologischen Anlage an (35–53). Als historische Ausformungen des »Komponierens mit ›Klang‹« (41) behandelt er neben Edgard Varèse, John Cage und Giacinto Scelsi am einen sowie Gérard Grisey und Luigi Nono am anderen Ende des Zeitraums (und zahlreichen weiteren kurz erwähnten Komponisten und Werken) schwerpunktmäßig György Ligetis Kompositionen der frühen 1960er Jahre. Zum historischen Durchgang anhand der verschiedenen zeitlich aufeinander folgenden Vertreter tritt die Diskursebene hinzu, wenn Utz beispielsweise die früh zu einem musikpublizistischen Topos gewordene Gegenüberstellung von Ligeti und Krzysztof Penderecki (zu Lasten des Letztgenannten) zeitgeschichtlich, unter

Hinweis auf einen »vergleichbaren politisch-sozialen Erfahrungshintergrund« (43) relativiert oder wenn in der Darstellung von Helmut Lachenmanns Klangtypologie anstelle einfacher Abgrenzung dessen kritische Bindung an die Klangkomposition deutlich wird. Was die Einleitung als Forderung formulierte – dass die Musikgeschichte nach 1950 nicht als Geschichte von Kontroversen und Dichotomien aufgefasst werden solle (XV) – bekommt hier Konturen.

Lukas Haselböcks Beitrag zum mikrotonalen und spektralen Komponieren (103–115) setzt diejenigen von Mosch und Utz zwanglos fort, indem er in einem weitgehend chronologischen Durchgang und trotz des Eingeständnisses ihrer Unmöglichkeit (104, 113) eine »Geschichte der Mikrotonalität im 20. und 21. Jh.« (113) erzählt. Wie sehr dabei Kontinuitätsvorstellungen unterschwellig weiterwirken, zeigt sein Ansinnen, das historische Material »im Sinne einer ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹« (104) darzustellen. Die Rede von der Ungleichzeitigkeit setzt eben immer ein normatives Wissen um das voraus, was ›an der Zeit ist‹; sie kann, mit Achim Landwehr zu reden, ihre »Herkunft aus den diversen Sparten der Modernisierungstheorien kaum verbergen und stellt somit eines der letzten Reservate des Eurozentrismus dar. Denn wenn man Ungleichzeitigkeit konstatiert, dann muss man das von einem bestimmten Standpunkt aus tun, und dieser Standpunkt kann wahlweise ›Fortschritt‹, ›Avantgarde‹, ›Elite‹ oder sonst wie heißen.«²

Interessant wäre darüber hinaus eine eingehendere Betrachtung der jeweiligen Gründe für die Verwendung von Mikrotönen durch die Komponist*innen: Geht es ihnen um die Erweiterung der Materialbasis, gegebenenfalls unter Beibehaltung traditioneller Kompositionsprinzipien? Um eine Ausdifferenzierung der Harmonik? Um eine Flexibilisierung der Melodik als Anpassung an die Flexionen nicht temperierter oder nichteuropäischer Musik? Um Biomorphismen wie in den frühen spektralen Kompositionen? Ein solch systematisierender Zugriff auf den Gegenstand vermied wohl auch unerwünschte historiographische Implikationen.

1 Vgl. dazu auch Rebstock 2017, 4.

2 Landwehr 2012, 19f.

Die Texte von Elena Ungeheuer zur digitalen Musikgestaltung (77–87) und von Christa Brüstle über Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Künsten (88–102) fügen sich in die latente Chronologie der besprochenen Beiträge ein, ohne sie aber in ähnlich direkter Weise fortzusetzen. Beide berücksichtigen die historische Dimension ihres Gegenstands, lassen ihn aber eher parallel zu einer ›großen Erzählung‹ verlaufen, als ihn darunter zu subsumieren. Zusammen mit Martin Supper zeichnete Elena Ungeheuer 1995 für den Artikel über »Elektroakustische Musik« in der Neuauflage der *MGG* verantwortlich. Zwanzig Jahre später können beide (Supper im lexikalischen Teil unter dem Lemma »Elektronische Musik/Elektroakustische Musik/Computermusik«, 218–226) aktualisierend und in die Gegenwart fortschreibend an ihre damalige Darstellung anknüpfen. Durch die Verbindung von Medien- und Musiktheorie zur Beschreibung der ästhetischen und kompositorischen Praxen ergeben sich dabei Anschlüsse z. B. an den Beitrag von Ulrich Mosch (vor allem 80f.) oder, neben einzelnen Lemmata des lexikalischen Teils, auf die jeweils verwiesen wird, an den unmittelbar anschließenden Text über Raumkomposition (vor allem Abschnitt 2.5.1, 85f.). Letzterer folgt in der Darstellung seiner Gegenstände einem katalogisierenden Ansatz, um die Fülle und Heterogenität des Materials gerade zu diesem Aspekt erfassen zu können. Neben der (auch bei Mosch schon behandelten) Idee der Raumkomposition in den 1950er Jahren werden Happening und Fluxus ebenso berücksichtigt wie die Klanginstallation und (wie schon bei Ungeheuer) Aspekte der Live-Elektronik.

Die beiden Essays von Jörn Peter Hiekel (54–76 und 116–134) scheren aus der vorherrschenden Perspektive aus, indem sie mit Welt- und Glaubensbezügen zwei einander ergänzende Spielarten der Referenzialität von Musik in eher systematischem Zugriff zur Sprache bringen. Unter »Weltbezogenheit« versteht Hiekel in erster Linie politisch engagierte Musik, als zentraler Aspekt erscheint ihm dabei die Frage nach der Deutlichkeit der Bezüge (63). Das Gegenbild, vor dem er seinen Gegenstand Profil gewinnen lässt, sind der »weltabgewandte[] Materialfortschritt« (66) bzw. ein »eindimensionale[r] Avantgardebegriff« (67). Zu-

gleich attestiert er aber auch Kompositionen der seriellen Musik zumindest »subkutane« Weltbezüge (62f.). In der Tat: Historisiert man nur konsequent die Idee eines verbindlichen Materialstands und mit ihr den Begriff der Avantgarde, dann treten Weltbezüge – im Sinne eines Versuchs der Kontingenzbewältigung durch die Reetablierung normativer Kriterien – so deutlich zutage, dass es für die defensive Art, in der dieser Gedanke von Hiekel formuliert wird, gar keinen Grund gibt. Diese Vorsicht mag auch Diplomatie sein: Beide Texte scheuen vor Festlegungen zurück und schleifen pointierte Deutungen im Gang ihrer Diskussion gerne wieder ab (z. B. 60, 62). Vielleicht sind sie aus Einleitungsreferaten erwachsen, die alle Positionen würdigen und niemandem zu nahe treten wollen.³ Das erklärte dann auch, warum eine Kontroverse wie die um die Rolle des Spirituellen in der Musik der Gegenwart (immerhin seinerzeit ein Tagungsthema des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* [INMM] Darmstadt, also wohl eines mit Diskussionspotenzial) vorzeitig mit einem Schillerzitat abgelöscht wird (132) oder warum die zeitgeschichtlich signifikante Auseinandersetzung zwischen Helmut Lachenmann und Hans Werner Henze unter Hinweis auf Parallelen bei Schiller und Fichte ins Überzeitlich-Allgemeinmenschliche gehoben und so neutralisiert wird (66).

Neben der Verabschiedung der großen Geschichtserzählungen liegt ein weiterer Leitgedanke des vorliegenden Lexikons in der Anwendung einer nicht-eurozentrischen Perspektive auf seinen Gegenstand. Dafür stehen neben den Artikeln zu einzelnen Ländern und Regionen vor allem die Themenbeiträge von Wolfgang Rathert zur amerikanischen Musikgeschichte und von Christian Utz zu »Transnationalen Tendenzen neuer Musik seit 1945« (135–154). Insbesondere bei Utz kommt der Idee einer Globalgeschichte der Musik einiges Gewicht zu, wenn er auch die Schwierigkeiten ihrer Realisierung klar benennt (137f.). Das methodische Ideal einer *histoire croisée*, einer »transnationalen musikalischen ›Verflechtungsgeschichte‹« (144), die gleichermaßen lokale

3 Vgl. Hiekel 2015 und 2008. Beide Publikationen werden in den Literaturangaben der jeweiligen Beiträge nicht erwähnt.

und nationale Diskurse berücksichtigt bzw. von ihnen quergelesen wird (138), bleibt einstweilen noch uneingelöst, mehr regulative Idee als operationalisierbares methodisches Programm. Schon jetzt aber kann diese Perspektive durch Erkenntnisse überzeugen, die anders nicht zu haben wären – das zeigen die drei Fallbeispiele, die globale Verflechtungen der neuen Musik in Japan, China und Korea in der Zeit des Kalten Krieges offenlegen.

Für die Musikgeschichte Nordamerikas diskutiert Wolfgang Rathert die Frage eines »Sonderwegs«, und es ist eine der Stärken seines Beitrags (17–34), dass er sie nicht entscheiden will, sondern aus der ihr zugrunde liegenden Spannung von Exzeptionalismus und Universalismus Leitlinien seiner Darstellung gewinnt. Wenn dabei berücksichtigt werden muss, dass die »besonderen historischen Voraussetzungen der amerikanischen Musikkultur [...] weniger mit ästhetischen Konzepten zu tun [haben] als mit gesellschaftlichen und kulturellen Konstellationen, in die Musik stark involviert ist« (20), fügt dies den vielen Perspektiven des Bandes noch eine weitere, dezidiert geschichtswissenschaftliche hinzu.⁴ Die Vorstellung einer relativen Autonomie der Musikgeschichte ist unter solchen Voraussetzungen weniger denn je zu halten. Dementsprechend gehen die zahlreichen Erkenntnisse des Beitrags stets auch mit allgemeinhistorischen Perspektiven einher – wenn etwa an der Liste der Pulitzer-Preisträger nicht nur die Entwicklung der amerikanischen musikalischen Moderne abgelesen wird, sondern auch sozialhistorische Aspekte der spezifisch amerikanischen Figur des »Maverick«

(22), oder wenn die Aneignung der amerikanischen Avantgarde durch die europäische Linke in den späten 1960er Jahren als geschichtsphilosophisches *misreading* einer ihrerseits bereits politisch eminent aufgeladenen Kunst herausgestellt wird (32f.).

Ratherts Ausführungen im Themenbeitrag lassen sich sinnvoll mit dem ebenfalls von ihm verfassten Artikel »Nordamerika« (464–469) zusammenlesen. Aber auch dann, wenn Themen- und Lexikonbeiträge von verschiedenen Autor*innen stammen, bieten sich durch die besondere Anlage des Bandes zugleich als Handbuch und Nachschlagewerk willkommene Ergänzungs-, Vertiefungs- und Abschweifungsmöglichkeiten. Das Verweissystem ist präzise genug, um im Rahmen einer schnellen Informationssuche nützlich zu sein, und gleichzeitig so großzügig gehandhabt, dass man sich von ihm (und der eigenen Neugier) auch fortragen lassen kann. Über Entscheidungen wie die Auswahl der Lemmata und ihre Gewichtung oder über den inhaltlichen Zuschnitt einzelner Artikel kann man als Rezensent leicht einmal anderer Meinung sein; auch ließe sich kritisieren, dass manche Artikel sich zu sehr auf ein Literaturreferat beschränken und Bemühungen um eine konzise Synthese vermissen lassen. Aber entscheidend ist das nicht. In der Praxis hat sich das Buch bereits bewährt, und dass es auch außerhalb des Fachs, von Historiker*innen zum Beispiel, hochgeschätzt wird, stellt ihm ein glänzendes Zeugnis aus.

Markus Böggemann

4 Mittlerweile ist Ratherts gewichtige Gesamtdarstellung zum Thema erschienen, vgl. Rathert/Ostendorf 2018. Es bestätigt die hier hervorgehobenen Qualitäten seines Ansatzes, dass das Buch zusammen mit einem Amerikanisten verfasst wurde.

Literatur

- Hiekel, Jörn Peter (2008), »Sinnstiftung und sakrale Sehnsüchte. Überlegungen zum Aspekt des Spirituellen in der Musik«, in: *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 9–21.
- Hiekel, Jörn Peter (2015), »Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartbezüge in Musik«, in: *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in neuer Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 10–31.
- Landwehr, Achim (2012), »Von der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹«, *Historische Zeitschrift* 295/1, 1–34.
- Rathert, Wolfgang / Berndt Ostendorf (2018), *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge*, Hofheim: Wolke.
- Rebstock, Matthias (2017), »Paradoxien zwischen Aneignung und Abgrenzung. Überlegungen zur kulturellen Identität der neuen Musik«, *Positionen* Heft 111, 3–8.

Böggemann, Markus (2019): Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016. ZGMTH 16/2, 187–191.
<https://doi.org/10.31751/1021>

© 2019 Markus Böggemann (boeggemann@uni-kassel.de)
Universität Kassel [University of Kassel]

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: 09/11/2019
angenommen / accepted: 12/11/2019
veröffentlicht / first published: 23/12/2019
zuletzt geändert / last updated: 10/01/2020

Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.), *Tonality Since 1950*, Stuttgart: Steiner 2017

Schlagworte/Keywords: 20. und 21. Jahrhundert; 20th and 21st century; Deutschland und USA; Germany and United States of America; music and technology; Musik und Technologie; Tonalität; tonality

Der zweite Band des auf zwei Bände angelegten Publikationsprojekts zur Tonalität im 20. Jahrhundert ist ebenso wie bereits der erste Band Ergebnis einer internationalen Forschungskoope-ration zwischen deutschsprachiger und angloamerikanischer Musiktheorie und Musikwissenschaft.¹ Der im Jahr 2017 erschie- nene Band *Tonality Since 1950* ist aus einer Konferenz hervorgegangen, die 2014 an der Universität Basel stattgefunden hat. Die meis- ten der darin publizierten Artikel sind Publika- tionsfassungen von Kongressbeiträgen; einige der Texte sind nachträglich ausschließlich für die Publikation entstanden.²

Die Forschung zur tonalen Musik im 20. Jahrhundert hat gegenwärtig Konjunktur: Eine Vielzahl von Publikationen, darunter auch Daniel Harrisons Buch *Pieces of Tradition: An Analysis of Contemporary Tonal Music* aus dem Jahr 2016, zeigt, dass es eine Tendenz gibt, alternative Narrative zu einer auf die atonale Musik fokussierten Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts zu entwickeln.³ Da Kompo- sitionsgeschichte des 20. Jahrhunderts stärker als in vorherigen Zeiten sowohl durch Selbstzeug- nisse der Komponist*innen als auch durch einen breiten musikpublizistischen Diskurs begleitet wurde, bietet es sich an, ein musik- ästhetisch so kontroverses Thema wie die Frage nach tonaler Komposition nicht nur analytisch, sondern auch unter Einbezug dieser schriftli- chen Quellen aufzuarbeiten.⁴ So sind es, wäh- rend im ersten Band einige Beiträge explizit

musiktheoretischen Schriften gewidmet sind, im zweiten Band in erster Linie Selbstzeugnisse von Komponist*innen und musikästhetische Diskurse, die die analytischen Überlegungen kontextualisieren. Diese Selbstzeugnisse umfas- sen ein breites Spektrum von Textgattungen: Programmhefttexte, Rundfunkmanuskripte, Inter- views, ästhetische Grundsatzklärungen, Dar- stellungen eigener kompositorischer Prinzipien, Analysen von Werken anderer Komponist*innen und sogar wissenschaftliche Abhandlungen. Insbesondere für die zweite Hälfte des 20. Jahr- hunderts und das beginnende 21. Jahrhundert hat diese Tendenz noch einmal zugenommen, was man an den vielfältigen Selbstzeugnissen sehen kann, die mittlerweile nicht mehr an un- terschiedlichen Orten zerstreut sind, sondern zum großen Teil in edierten Sammelbänden vorliegen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Entscheidung der Herausgeber als sehr über- zeugend, in dem Band – wie bereits in dem ersten der beiden Bände – Autor*innen zu ver- sammeln, die zu etwa gleichen Anteilen die Disziplinen Musiktheorie und Musikwissen- schaft repräsentieren. Das Ziel der Beiträge ist letztendlich immer die analytische Ausein- dersetzung, doch weniger im Hinblick auf ei- nen Anspruch, eine allgemeine Methodologie für die Analyse tonaler Musik im 20. Jahr- hundert zu entwickeln – wie es Harrison in seinem Buch versucht⁵ –, als vielmehr im Hin- blick darauf, der individuellen Situation einzel- ner Komponist*innen gerecht zu werden. Oder in anderen Worten ausgedrückt: Anders als Harrison, der trotz der Heterogenität tonalen Komponierens im 20. Jahrhundert zu einer musikalischen Theoriebildung beitragen möch- te, was *Pieces of Tradition* zu einem dezidiert

1 Vgl. meine Rezension des ersten Bands in der *ZGMTH* (Sprick 2015).

2 Dass beide Bände zusammenhängen, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass dem zweiten Band ein gemeinsames Register für beide Bände bei- gegeben ist.

3 Harrison 2016.

4 Vgl. dazu Sprick 2014.

5 Vgl. dazu auch die Rezension von Ullrich Scheideler in der *ZGMTH* (Scheideler 2018).

musiktheoretischen Buch macht, repräsentiert *Tonality Since 1950* vielmehr die Schnittstelle beider Disziplinen.

Die Herausgeber verfolgen das Ziel, die sehr heterogenen Ausprägungen tonaler Musik in der Musik seit 1950 in ihrer Individualität und unter einer sehr genauen Einbeziehung und Darstellung ihres jeweiligen historischen Ortes zu behandeln. Diesen Ansatz haben die Herausgeber bereits im ersten Band verfolgt, allerdings mit einem anderen Referenzpunkt. Knapp zusammengefasst kann man das Anliegen des ersten Bands als Versuch beschreiben, die Erzählung vom ›Ende‹ der Tonalität um 1910 zu relativieren und ein alternatives Narrativ vorzustellen, das den Blick auf die Kontinuität tonalen Komponierens bei Komponisten wie Jean Sibelius, Claude Debussy, Aaron Copland, Sergej Prokof'ev, Francis Poulenc und Michael Tippett lenkt. Der zweite Schwerpunkt des Bandes war die Reflexion von Tonalität in dezidiert musiktheoretischen Schriften, in denen Tonalität – unabhängig von den Entwicklungen im zeitgenössischen Komponieren – eine Konjunktur erlebt, die sich insbesondere in den Schriften von Arnold Schönberg, Heinrich Schenker, Ernst Kurth und Hugo Riemann widerspiegelt. Dabei ist es kein Zufall, dass für die erste Jahrhunderthälfte der musiktheoretische Diskurs eine entscheidende Rolle spielt, was sich in der Präsenz der eben erwähnten Theoretiker niederschlägt. Aufgrund der Ausdifferenzierung des theoretischen Diskurses lassen sich für die zweite Jahrhunderthälfte nicht mehr einzelne Theoretiker*innen benennen, in deren Denken sich entscheidende Aspekte einer Theorie von Tonalität widerspiegeln, sodass es nicht verwundert, dass die Darstellung sich auf die individuelle Diskussion einzelner Ansätze verlagert.

Ähnlich wie im ersten Band stellen die Herausgeber den thematisch sehr diversen Beiträgen eine Einleitung voran, in der sie einige Reflexionen zum Phänomen der Tonalität für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts liefern. Im Unterschied zum ersten Band und der darin gegebenen Definition, derzufolge unter Tonalität ganz allgemein »the awareness of key in music«⁶ verstanden wird, erscheint das Tonalitätsverständnis im zweiten Band dahingehend

erweitert, dass auch musikalische Zusammenhänge als ›tonal‹ bezeichnet werden, die beispielsweise auf Tonfeldern beruhen. Darüber hinaus wird der Untersuchungsgegenstand ausdrücklich auf den Bereich der Pop- und Rockmusik erweitert. Geographisch bezieht sich der Band auf Europa, die USA und die Sowjetunion. Wie schon im ersten Band geht es den Herausgebern in erster Linie darum, »continuities with past practices« zu betonen, »rather than sudden breaks« (14). Und auch die Aussage, dass der Zeitraum das Datum im Titel eine Periode von »multiple ongoing engagements with tonality over the past half-century« markiert und nicht »the aftermath of some singular collapse« (ebd.), zeigt das allgemeine Anliegen, mit dem Band zu einer breiten und vielschichtigen Darstellung der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts beizutragen. Komponisten wie György Ligeti, Gérard Grisey, Alfred Schnittke und Hans Werner Henze werden mit Äußerungen zitiert, die das Gefühl eines Verlusts, das mit dem vermeintlichen Ende der Tonalität einhergeht, illustrieren. Vor diesem Hintergrund ist es nur allzu verständlich, dass die Herausgeber mit dem Band nicht das Ziel verfolgen, eine »comprehensive ›history‹ of tonality in the post-1950 period« (ebd.) zu liefern. Die Absicht ist vielmehr, eine Grundlage für weitere Forschungen in Form einer Reihe von Fallstudien zu legen.

Die Abfolge der Einzelbeiträge gliedert sich in drei Teile. Unter der Überschrift »Concepts and Contexts« sind im ersten Teil vier Artikel versammelt, die stärker als die später folgenden Fallstudien übergreifende Aspekte thematisieren. Die Tatsache, dass dabei zwei Texte der ›E-Musik‹ gewidmet sind und zwei Texte der ›Populärmusik‹, zeigt die eben beschriebene Verschiebung des Fokus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sowohl Ulrich Mosch (»Foundations or Mere Quotation? Conditions for Applying the Tonality Concept to Music After 1950«; 27–49) als auch Wolfgang Rathert (»Total Tonality or Tonal Totality: A Compositional Issue in Music After 1945«; 51–63) schlagen einen jeweils unterschiedlich erweiterten Begriff von Tonalität vor bzw. denken über Bedingungen für eine solche Begriffserweiterung nach.

Während Ulrich Mosch in erster Linie versucht, eine griffige Definition von Tonalität zu

6 Wörner/Scheideler/Rupprecht 2012, 11.

liefern, und diese mit Musikbeispielen aus dem 20. Jahrhundert abgleicht, diskutiert Wolfgang Rathert in seinem Beitrag Stationen des Tonalitätsdiskurses in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In einem ersten – und längsten – Abschnitt stellt er Paul Hindemiths aus der Perspektive der Avantgarde »reaktionäre« Position derjenigen Schönbergs gegenüber und rekurriert hier insbesondere auf Hindemiths »sound-related [...] conception of tonality« (59). Damit bringt Ratherts Text Hindemith als eine zentrale Stimme im Tonalitätsdiskurs der 1950er Jahre wieder ins Bewusstsein, insbesondere seine Idee der »tonal totality«. Als weitere Beispiele in Ratherts Text fungieren neben Pierre Boulez auch Luigi Nono, Helmut Lachenmann und György Ligeti. Interessant an dieser Auswahl ist, dass alle diese Komponisten in der Regel nicht mit tonalen Tendenzen identifiziert werden. Ein letzter Exponent von Hindemiths »tonal totality« ist in den Augen Ratherts Leonard Bernstein, der in den 1940er Jahren sowohl von einer intensiven Hindemith-Rezeption geprägt, zeitgleich aber auch intensiv vom Jazz beeinflusst war und überdies Schönbergs Zwölftonmusik analysiert hat. In seinem Fazit betont Rathert, dass sich die schwierige Situation nach 1950 exemplarisch für die Einleitung in die Komplexität der Fragestellungen eignet, die in dem Band thematisiert werden.

Joseph Auners Text »The Stopped Clock: Tape Loops, Synthesizers, and the Transfiguration of Harmony« (65–87) kann als Fortführung von Ideen aus seinem Beitrag im ersten Band verstanden werden. Durch den Einbezug der Ebene der Technologie beschäftigt sich Auner mit einem sehr interessanten und für den deutschsprachigen Kontext ungewöhnlichen Repertoire. Eine zentrale Frage für Auner ist, wie technische Möglichkeiten den Umgang mit Tonalität verändern. Die wesentlichen technischen Errungenschaften und deren Bedeutung für den Umgang mit Tonalität sind der *tape loop* und der *modular synthesizer*. Auner verweist insbesondere auf statische Zustände, die durch Loops und Ostinati hervorgerufen werden können. Mit der Diskussion von Beispielen von Grisey und Giacinto Scelsi in diesem Zusammenhang betont Auner die enge Verbindung bestimmter Entwicklungen in der neuen

Musik mit progressiven Entwicklungen in der Pop-Musik.

Fokussierter geht Nicole Biamonte in ihrem Text »Pop/Rock Tonalities« (89–101) vor. Der teilweise grundlegende Duktus des Textes zeigt, dass die Autorin der Auffassung ist, die Diskussion von Aspekten der Pop/Rock-Musik brauche eine stärkere Einführung als die anderer Musikstile. Während auch Biamonte erwähnt, dass viele Forscher*innen betont haben, Pop/Rock-Musik müsse nach ihren ganz eigenen Bedingungen analysiert werden, liefert sie selbst in ihrem Text ein Beispiel dafür, dass man für die Analyse von Populärmusik – insbesondere die Analyse der Harmonik – ähnliche Verfahren anwenden kann wie bei »klassischer« Musik. Die Frage der analytischen Methodologie muss hier also sehr eindeutig von ihrer jeweiligen Fragestellung her beantwortet werden. Pop/Rock-Musik hat in der Regel ein tonales Zentrum, sodass »structural notes are normally part of the harmony or are emphasized in the melody« (90). Es fällt auf, dass Biamonte keinerlei deutschsprachige Literatur rezipiert, eine Feststellung die hier nicht unbedingt als Vorwurf gemeint ist, sondern eher den gegenwärtigen Zustand in der Pop/Rock-Forschung illustriert.

Insgesamt repräsentieren diese vier Artikel des einleitenden Abschnitts in exemplarischer Weise die gegenwärtigen Zustände der jeweiligen Disziplinen in den einzelnen Ländern (deutschsprachige Musikwissenschaft, US-amerikanische *Musicology* und *Music Theory*). Hier wäre die Einbeziehung einer Position aus der deutschsprachigen Musiktheorie wünschenswert gewesen.

Der zweite Teil des Bands versammelt vier Texte über Komponisten, die in den 1950er und 1960er Jahren in den USA und Deutschland Popularität erlangt haben. Die Beiträge über Hanns Eisler, Hans Werner Henze, George Rochberg und Morton Feldman repräsentieren vier sehr unterschiedliche Komponisten und Ästhetiken. Jeder Text ist für sich genommen sehr interessant und analytisch fruchtbar, allerdings stellt sich nach der Lektüre die Frage, was die Auswahl dieser vier Komponisten über die generelle Situation der tonalen Komposition in der Jahrhundertmitte aussagt. Auch hier ist es wieder so, dass alle vier Komponisten im Hinblick auf die sie begleitenden Diskurse kontext-

tualisiert werden. Ein wiederkehrendes Moment ist also die offensichtliche Notwendigkeit, kompositorische Entscheidungen vor dem Hintergrund der herrschenden Avantgarde-Ästhetik zu verstehen.

Unabhängig von dieser generellen Tendenz nähern sich die vier Autor*innen ihren Gegenständen auf sehr unterschiedliche Weise. Während etwa Thomas Ahrend in seinem Beitrag »Das Wunderland: Tonality and (Political) Topography in Eisler's Songs Around 1950« (105–127) einen Schwerpunkt auf das Verständnis der rahmenden Diskurse legt, steht in Ullrich Scheideler's Beitrag »Tonality in Henze's Music of the 1950s and Early 1960s« (129–152) die analytische Perspektive im Vordergrund. Auch Scheideler beginnt einleitend mit der Darstellung von Henzes komplexer Position im deutschen Musikleben der 1950er Jahre, ohne die Henzes Musik nicht adäquat verständlich ist.

Wie bereits der Titel des dritten Teils andeutet (»Processes, Objects, Functions, and Resonances«), geht es hier weniger um eine inhaltliche Fokussierung als um eine möglichst breite und diverse Aufarbeitung des Phänomens der Tonalität seit 1970. Thematisiert werden mit Steve Reich (Keith Potter), Oliver Knussen (Philip Rupprecht), Alfred Schnittke (Peter J. Schmelz), Kaija Saariaho (Eric Drott), Georg Friedrich Haas (Simone Heilgendorff), Thomas Adès (Felix Wörner) und György Kurtág (Volker Helbing) in erster Linie Komponist*innen, die auch im gegenwärtigen Musikleben eine wichtige Rolle spielen. Ohne diese Auswahl zu kritisieren, wäre dennoch anzumerken, dass hier auffälligerweise keine deutschen Komponist*innen diskutiert werden, die dem Umfeld der »Neuen Einfachheit« und damit einer wesentlichen Strömung der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland entstammt.

Wie schon beim ersten Band wird auch bei seiner Fortsetzung die selbstverständlich unerfüllbare Erwartung enttäuscht, in dem Band einen enzyklopädischen Überblick über Tonalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bekommen. Auch der zweite Band versammelt eine Reihe sehr interessanter Fallstudien, die sich hinsichtlich des untersuchten Repertoires abseits der teilweise bereits ausgetretenen Pfade der Analyse neuer Musik aus dem

Umfeld der Darmstädter Schule und anderer Avantgarde-Strömungen bewegen. Dabei ist in dem Band eine Grundtendenz spürbar, die sich bereits in der Einleitung angedeutet hat: die Intention, jenen Komponist*innen endlich zu ihrem Recht zu verhelfen, deren Position im analytischen und ästhetischen Musikdiskurs bisher unterbelichtet ist. Dieses Anliegen ist mit Sicherheit in vielen Fällen auch berechtigt. Allerdings hätte man sich gelegentlich gewünscht, Verständnis auch für jene Positionen aufzubringen, für die das Schreiben tonaler Musik nach dem Zweiten Weltkrieg keine Option mehr gewesen ist. In diesem Sinne wäre beispielsweise ein Artikel willkommen gewesen, der eine provokative Gegenposition formuliert hätte.

Auf der Ebene der Darstellung hätte eine etwas stärkere Angleichung der Beiträge, beispielsweise im Hinblick auf die Länge der Fußnoten und das Verhältnis von Kontextualisierung und Analyse, zu einem einheitlicheren Bild geführt. Auf der anderen Seite reflektieren Differenzen unter diesem Aspekt auch die sehr positiv zu bewertende Tatsache, dass sich in diesem Band – wie bereits im ersten Teil – die Disziplinen Musiktheorie und Musikwissenschaft auf Augenhöhe begegnen, insofern die eben erwähnten Unterschiede in erster Linie auf unterschiedliche Traditionen und Fragestellungen in den beiden Fächern zurückzuführen sind. Dennoch hätte, unabhängig von den Unterschieden in der Darstellung, ein Rückbezug auf eine allen Texten gemeinsame Leitfrage oder eine Ausgangsthese vor dem Hintergrund der großen Heterogenität der thematisierten Musik produktiv sein können.

Wie bereits der Band über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bietet auch der ebenfalls sehr sorgfältig lektorierte und gestaltete Fortsetzungsband eine beeindruckende Vielfalt an Perspektiven auf den Gegenstand. Fast noch stärker als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass Tonalität bzw. tonale Elemente bei vielen Komponist*innen nach 1950 eine Möglichkeit unter vielen sind, ihre ästhetischen Ideen umzusetzen. Die kontinuierliche Einbindung in musik-ästhetische Diskurse zeigt allerdings, dass das Thema auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer noch Potenzial für Kontroversen hat und es jeweils notwendig zu

sein scheint, die Entscheidung für die Verwendung tonaler Elemente zu begründen bzw. deren Verwendung im Diskurs über diese Werke zu erwähnen. Beide Bände zusammen können bereits jetzt als eine Referenzpublikation für ein Thema bezeichnet werden, das in der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Literatur zum 20. Jahrhundert bislang zu

wenig Raum bekommen hat. Gemeinsam mit den zu Beginn der Rezension erwähnten Publikationen zur Tonalität im 20. Jahrhundert kann die Doppelpublikation den Ausgangspunkt für weitere Forschungen auf diesem Gebiet darstellen.

Jan Philipp Sprick

Literatur

Harrison, Daniel (2016), *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, New York: Oxford University Press.

Scheideler, Ullrich (2018), »Daniel Harrison, *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, New York: Oxford University Press 2016«, *ZGMTH* 15/2, 243–251. <https://doi.org/10.31751/995> (15.12.2019)

Sprick, Jan Philipp (2014), »Der Komponist als Autor. Überlegungen zur Didaktik der Analyse Neuer Musik«, in: *Kreativitätsportal Musik*, Universität der Künste Berlin.

https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musiktheorie/kPortal/kportal_sprick_komponistalsautor.pdf (15.12.2019)

Sprick, Jan Philipp (2015), »Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.), *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, Stuttgart: Steiner 2012«, *ZGMTH* 12/1, 147–150. <https://doi.org/10.31751/838> (15.12.2019)

Wörner, Felix / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.) (2012), *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, Stuttgart: Steiner.

Sprick, Jan Philipp (2019): Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.), *Tonality Since 1950*, Stuttgart: Steiner 2017. *ZGMTH* 16/2, 193–197. <https://doi.org/10.31751/1025>

© 2019 Jan Philipp Sprick (jan.sprick@gmx.net)
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

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: 09/11/2019

angenommen / accepted: 12/11/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2020

Steven Vande Moortele, *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2017

Schlagworte/Keywords: 19. Jahrhundert; 19th century; Gattungsgeschichte; history of musical genre; musical form; musikalische Form; Ouvertüre; overture

Eine wissenschaftliche Annäherung an die Form der romantischen Ouvertüre vorzulegen, erfordert einen metatheoretischen Ansatz oder, mit den Worten des Autors selbst, das Bewusstsein einer *prima* und einer *seconda pratica* der Formenlehre (11f.; 220f.) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit diesem Rückgriff auf ein theoretisches Konstrukt aus dem frühen Barock ist die spannungsvolle Koexistenz zwischen den Standards der klassischen Sinfonie und ihren romantischen Überformungen gemeint. Da letztere nicht linear im Sinne eines Fortschreitens stilistischer Modernität stattfinden, sondern willkürlich erfolgen können, ist ein solcher Rückgriff auf ein Beschreibungsmodell für ein Nebeneinander mehr oder weniger normativer Standards sehr sinnvoll. In aktueller Theorie sind die Standards klassischer Form in der ›New Formenlehre‹ durch William Caplin,¹ James Hepokoski und Warren Darcy² sowie in Janet Schmalfeldts Buch *In the Process of Becoming*³ wissenschaftlich erfasst (1f.). Somit stellt Steven Vande Moorteles Studie nicht allein eine analytische Auseinandersetzung mit fast 200 Ouvertüren dar, sondern auch eine Anwendung und »Rekalibrierung« (10) der ›New Formenlehre‹ auf ein zwar verwandtes, aber dennoch eigene formale Räume ausprägendes Repertoire. Dabei übt Vande Moortele eingangs Kritik an dem einer etwas zu reinen Strukturanalyse verpflichteten Ansatz in der Sonatentheorie Hepokoskis und Darcys, in dem Probleme der musikalischen Gattung keine Rolle spielen (2). Wie Adolph Bernhard Marx nach Carl Dahlhaus eigentlich eine Gattungslehre der Klaviersonate erstellt hat und keine Sonatentheorie, so hätte sich demnach diese Indifferenz gegenüber den formalen Merkmalen einer Gattung bei Hepokoski und Darcy erhalten (2).

1 Caplin 1998.

2 Hepokoski/Darcy 2006.

3 Schmalfeldt 2011.

DIE OUVERTÜRE ALS GATTUNG IM 19. JAHRHUNDERT

So handelt das erste Kapitel »Making Overtures« (15–45) vom Aufstieg der Gattung Ouvertüre in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, von ihrem spannungsvollen Verhältnis zur Sinfonie und von ihrer Emanzipation gegenüber einer Sinfonik, die keine eröffnende Funktion für ein folgendes Stück – Theater oder Oper – mehr hat, sondern zu jedem Zeitpunkt eines Konzertabends gespielt werden kann. Untersuchungszeitraum und -ort bilden dabei diejenigen geschichtlichen Daten, die fachkundigen Personen in den Musikstädten Leipzig und Berlin zwischen 1815 und 1830 bekannt sein konnten (6). Die Auswahl gerade dieser norddeutschen Perspektive begründet Vande Moortele mit der europaweiten Vernetzung der beiden Städte und mit der Prominenz von Ouvertüren in Konzert- und Theaterprogrammen sowie im musikwissenschaftlichen Diskurs der einschlägigen Zeitschriften, vor allem der *Leipziger* und *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst*. Das kosmopolitische Musikleben in diesen beiden Städten erlaube es, über eine gewisse germanozentrische Orientierung hinaus (8) die Gattung Ouvertüre an ihrem adäquaten musikgeschichtlichen Ort zu erfassen, nämlich als europäische Instrumentalmusik, in der Probleme sinfonischen Komponierens und sinfonischer Form innovativ und nicht selten auf experimentellem Wege weiterentwickelt wurden.

Straddled between the theater and the concert hall, the overture can even be considered the only truly European instrumental genre of its time. From a Germanic perspective it bridges the gap between Beethoven's symphonies and Liszt's symphonic poems in

an era plagued by recurring doubts about the viability of the symphony. From a broader European point of view, its close association with opera allowed the overture to flourish even in those countries where independent traditions of instrumental music were otherwise marginal, such as France and Italy. (6)

Die Form der Ouvertüre als eine spezifisch romantische wird auf dieser Grundlage weniger als Erosion oder ›setzender‹ Gegenentwurf zu klassischen Formmodellen dargestellt, sondern als ein Feld möglicher Konstellationen aus traditionellen Vorlagen, intertextuellen Bezügen, Ansprüchen der Gattung, sich als Standard etablierenden Innovationen und der zeitgenössischen Theorie.

Als Schlüsselereignis nennt Vande Moortele die Aufführung aller drei *Leonoren*-Ouvertüren und der Ouvertüre zu *Fidelio* durch das Gewandhausorchester Leipzig unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy am 9. Januar 1840. Dieses im Untersuchungszeitraum eher spät liegende Konzert spiegelt den neuen Status der Ouvertüre als Konzertstück im Range einer Sinfonie wieder (15–17).

RELATIVIERUNG ORGANIZISTISCHER FORMTHEORIEN

Nicht allein in den Reaktionen auf dieses Konzertereignis in der zeitgenössischen Kritik (16), sondern vor allem im Vergleich zwischen Ouvertüre und Sinfonie relativiert Vande Moortele die weitgehend auf Organismusmetaphern beruhende Vorstellung klassischer und romantischer Form, die Nachahmung einer *natura naturans*⁴ als alleinigen Maßstab ästhetischer Vollkommenheit. Damit rekurriert er wiederum auf Marx als Schlüsselfigur romantischer Formenlehre, aber auch auf die Aufarbeitung und teilweise Verfestigung organizistischer Formtheorien in der jüngeren Musiktheorie und Musikwissenschaft.⁵ Eine adäquate Auseinandersetzung mit sogenannten Potpourri-Ouvertüren oder eher schablonenhaft komponierten Ouvertüren im Stile Rossinis werde durch abwertende, auf dem Organismusmodell beruhende Vorurteile erschwert (50).

While the organic artwork is well made, the mechanical is not. "Well made," in this context, refers to the poetic as well as the aesthetic aspect: mechanical (and, therefore, nonorganic) is that which is put together in such a manner that the final product still looks as if it has been put together. Its parts are insufficiently integrated, it lacks individuality, and it fails to express an underlying idea. (50)

Eine Relativierung dieser pejorativen Haltung gegenüber eher reihenden, mechanisch anmutenden Formen sei notwendig, um bestimmten Ausprägungen romantischer Form überhaupt in der Analyse gerecht zu werden (51). Vande Moorteles Analysen von Rossinis Formbehandlung nach dem Modell der Ouvertüre zu *La Cenerentola* sind demzufolge nicht zwingend auf einer Vorstellung von Form als Prozess aufgebaut, in der spätere Motive als Transformationen und Ableitung früher exponierter Motive den Eindruck von Wachstum und organischer Einheit suggerieren, was im Falle Rossinis, der bekanntlich und nach eigener Aussage Motive, Themen und ganze Ouvertüren mehrfach verwandte, auch kaum sinnvoll wäre (56). Die in dieser Hinsicht neutralere Nomenklatur der ›New Formenlehre‹ erlaubt demnach einen Zugang zu Rossini (51), der – aufbauend auf den älteren Analysen Philip Gossetts⁶ – von einer um bestimmte Züge erweiterten Sonatinen-Form ausgeht und dabei als entscheidendes Merkmal das sogenannte ›Rossini-Crescendo‹ herausarbeitet. Dieser affirmative, meist eingängige und verhältnismäßig ausgedehnte Formteil im orchestralen Tutti im Anschluss an die Seitensatzgruppe (*subordinate theme*) ist nach Vande Moortele das subversivste Element in Rossinis Formbehandlung (56) und erscheint im Buch als erste einer ganzen Reihe ›starker‹ Erweiterungen klassischer Modelle.

Auch die Betrachtung der Potpourri-Ouvertüren profitiert vom Ausblenden einer Wertung a priori durch Organismus-Metaphern. Da auch Maßstäbe setzende Kompositionen wie die Ouvertüre zum *Freischütz* (1821) und zum *Oberon* (1826) von Carl Maria von Weber wie auch die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* (1826) von Felix Mendelssohn Bartholdy der zeitgenössischen Kritik einer zu parataktischen,

4 Vgl. Dahlhaus 1988, 48.

5 Bonds 1991; Kawohl 2005; Rigaudière 2009.

6 Gossett 1979.

die Einheit des Werks nur wenig beachtenden, Verkettung durch von außen hinzugefügte Narrative in verschiedenem Ausmaß ausgesetzt waren, lässt sich Vande Moorteles Kapitel zu den Potpourri-Ouvertüren (75–107) als Rehabilitation dieses Formtyps verstehen. Auch hier geht es zwar u. a. um eine ästhetische Würdigung, im Zentrum scheint jedoch eine Verschiebung analytischer Paradigmen zu stehen: Eher einem prozessualen Werkverständnis verpflichtete Analyse Kriterien wie motivische Ableitung, Transformation und entwickelnde Variation werden durch Modelle ersetzt, die – entsprechend einer gewissen Grundhaltung der *formal functions* der ›New Formenlehre‹ – auf weniger teleologische Weise als die ältere Formenlehre auf planvoller Wiederholung und Wiederholbarkeit, Rekomposition sowie eingelöster oder nicht eingelöster Symmetrie beruhen.

Besonders zum Tragen kommt dieser Paradigmenwechsel bei den Analysen der motivischen Substanzgemeinschaft der meisten Themen in der Ouvertüre zum *Sommernachts Traum* (86–92) durch ein gemeinsames, meistens trunkiertes Tetrachord *e-dis-c*-h*. In den analytischen Beiträgen zur ›Submotivik‹ durch Dahlhaus und Friedhelm Krummacher⁷ wäre eine solche Substanzgemeinschaft dialektisch zu verstehen, als Indiz für eine subkutane, prozessuale Logik, in der äußerlich disparate formale Elemente dennoch einer durch die dialektische Anstrengung gestärkten Idee organischer Einheit verpflichtet sind. Im dialektischen Nachvollzug zwischen äußerlicher Disparatheit und innerem Zusammenhang durch submotivische Bezüge stellen sich nach diesem Ansatz relevante Wirkungen formaler Ästhetik besonders in Beethovens Spätwerk ein, aber eben auch mit gewissen Modifikationen in Mendelssohns Formensprache. Vande Moortele konfrontiert dieses induktive Verständnis von Form über motivische Bezüge mit einem eher räumlichen Verständnis von Form als Organisation zeitlicher Funktionen. Die Substanzgemeinschaft durch das Tetrachord gebe per se keinerlei Information über die Reihenfolge der motivisch-thematischen Varianten, und insgesamt sei die Existenz dieser motivischen Basis auch

nicht unbedingt eine Garantie für eine Auskomposition im Sinne organischer Einheit.

The search for organic unity in Mendelssohn's *Sommernachts Traum* overture thus seems to be mostly counterproductive. If anything, it makes clear that an organicist analysis cannot keep the music's thematic profusion under control. This is a problem for organicism more than for Mendelssohn's overture. (92)

Obwohl diese Abfertigung eines recht großen Feldes deutschsprachiger Analysekultur hier auf sehr schnellem Wege erfolgt, bleibt doch ein analytischer Gewinn zurück, nämlich in der Idee, dass es alternative Vorstellungen und Begründungen für die Existenz submotivischer Bezüge in Mendelssohns Komponieren gibt, zumal da ein Mangel an organistischen Formeigenschaften wie eine zu schwache Ausprägung von Wachstumsmetaphern zum Tenor der nicht nur zeitgenössischen Kritik an Mendelssohn gehört.⁸

Ebenso scheint es einem Zurückhalten organistischer Wertungen zu verdanken zu sein, dass Vande Moortele ein formales Element, das er als »localized sonatization« (98) beschreibt, in einer vergleichenden Analyse der Ouvertüre zur Oper *Zampa* von Ferdinand Hérold, der Ouvertüre zu *Guillaume Tell* von Rossini und der in der öffentlichen Wahrnehmung ungleich sublimeren Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* von Richard Wagner erarbeitet. Dabei wird ›Sonatenform‹ eben nicht als übergeordnetes Prinzip, sondern als punktueller formaler Marker in einer sonst reichenden Logik verstanden:

As we saw at the beginning of this chapter, potpourri form is usually defined only in negative terms, that is, as the absence of form in the emphatic sense. [...] A more positive approach is to think of the juxtaposition of contrasting tableaux itself as a formal principle. (98)

»Localized sonatization« sind demnach formale Maßnahmen wie Modulationen, quasi-rückführende Orgelpunkte, Kadenzbildungen, typische Instrumentationen oder andere wiedererkennbare Elemente sonatenhaften Komponierens, die sich verfügbar machen lassen und in andere Formabläufe integriert werden. Nicht allein aufgrund derartiger Elemente weist

7 Dahlhaus 1980a; Krummacher 1980.

8 Vgl. Rellstab 1834, 49f.; Jeßulat 2015, 112–118.

Vande Moortele nach, dass nicht einmal in der Ouvertüre zu *Zampa*, diesem seinerzeit unheimlich beliebten und dabei für seine Form vielfach verrissenen Stück (92), zu Recht von einer bloßen Reihung von Themen gesprochen werden kann (93–100).

STARKE FORMTEILE

Die vier folgenden Kapitel »Beginning before the Beginning« (105–145), »Strong Subordinate Themes« (146–190), »Open-Ended Expositions« (191–221) und »Recomposed Recapitulations« (222–259) beschreiben zum einen das Aufweichen kritischer Formgrenzen der Sonatenform, d. h. zwischen langsamer Einleitung und Exposition, zwischen Exposition und Durchführung sowie zwischen Durchführung und Reprise, zum anderen das Aufblühen neuer, meist ›starker‹ Formteile, für die das ›Rossini-Crescendo‹ eine Art Vorbote war. Im Einzelnen sind dies »starke Seitenthemen« (*strong subordinate themes*; 146), »Durchbruch«-Modelle in Abwandlung von Theodor W. Adornos Begriffsprägung (224f.) und »Apotheosen« (*apothoses*; 240–247). Vande Moortele erfasst diese formalen Innovationen in einem übergeordneten, an Kofi Agawu⁹ und William Caplin¹⁰ angelehnten »heuristischen Modell« (112) von Zeitfunktionen. Der äußerliche Grund für die Einführung einer übergeordneten systematischen Betrachtung formaler Strategien ist die in zwei Richtungen ausstrahlende Wirkung langsamer Einleitungen auf die folgende Ouvertüre: Je länger die vorangehende Einleitung ist, desto eher wirkt sie ›nach außen‹ auf die formalen Proportionen der Ouvertüre, aber auch ›nach innen‹, da sie selbst zum eigenständigen Musikstück wird. Angesichts dieser Abhängigkeit formaler Bestimmung von grundlegenden Faktoren zeitlicher Natur, ist eine Betrachtungsebene notwendig, die den Maximen klassischer oder romantischer Formenlehre übergeordnet ist:

I propose as a tool for analyzing these introductions the heuristic model of a complete and rounded musical form. This heuristic model, which consolidates some of Caplin's and Hepokoski and Darcy's observations

about classical slow introductions, comprises five functionally and temporally distinct units: prefatory (before the beginning); initiating (beginning); medial (middle); closing (end); and epilogic (after-the-end). These units are articulated and differentiated by means of phrase-structural, cadential, and topical (i.e., melodic-motivic) organization. (112)

Varianten einer solchen zeitlich-funktionalen Betrachtungsebene werden auch in den folgenden Kapiteln, die über die Introduction hinausgehen, immer wieder angewandt und demonstrieren so etwas wie »privilegierte Zonen«¹¹ für formale Erweiterungen oder subversive Innovationen. Dabei sind einige neue Metaphern wie z. B. »Schwellen« (*thresholds*; 108–111) besonders sprechend und dem musikalischen Inhalt angemessen, da sie die eigentliche, über die Tradition der klassischen Formenlehre weit hinausgehende Grunderfahrung des Beginns in den analytischen Horizont miteinbeziehen.

Versucht man, nach der Lektüre des Buchs aus der gesammelten Materialfülle und den zahlreichen, sehr genauen Analysen auf implizite Grundaussagen rückzuschließen, so geben diese ›starken‹ neuen Formelemente eine hilfreiche Orientierung, da sie einen Zug der formalen Emphase ›nach hinten‹, an das Ende der Form plastisch nachvollziehbar machen. Vande Moortele lässt einen solchen finalen Zug, ein solches Verschieben in die hinteren Formteile, relativ häufig durchscheinen (166, 172, 180, 181, 189, 232, 240, 247ff.), ohne ihm ein eigenes Kapitel oder ein Fazit zu widmen; man kann jedoch davon sprechen, dass das Buch im impliziten ›Abschreiten‹ des ›heuristischen Modells‹ *prefatory-initiating-medial-closing-epilogic* (112f.) diese Bewegung selbst vollzieht.

Innerhalb dieses Verschiebens formaler Emphase nach hinten ist den *strong subordinate themes* das umfangreichste Kapitel des Buches gewidmet (146–190). An Analysen besonders der *Hebriden*-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy, der Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* und der Ouvertüre zu *Les Francs-Juges* von Hector Berlioz werden Kriterien für diese ›Stärke‹ von Seitensätzen erarbeitet und exemplifiziert, die sowohl aus ›intrinsischer‹ Perspektive – Lautstärke, Ausdehnung,

9 Vgl. Agawu 1991, 51–79.

10 Vgl. Caplin 1998, 15, V.

11 Boulez 1963, 38.

thematische Kraft oder »thematicity« (166), Fasslichkeit oder »memorability« (164) – als auch aus »extrinsischer« Perspektive bewertet werden. So findet Vande Moortele ausgesprochen überzeugende Worte dafür, dass zur »Stärke« des *subordinate theme* aus Berlioz' *Le Carnaval Romain* auch gerade seine formale Position als *subordinate theme* gehört, die sich triumphal umkehrt, wenn mit diesem und nicht mit dem Hauptsatz die Reprise eingeleitet wird:

When, immediately after the development, it is the subordinate theme, not the beginning of the exposition, that launches the recapitulation, the masks come off. The strong subordinate theme now finally assumes the role it was supposed to play all along: that of a main theme. (180)

Gerade eine adäquate Bestimmung formaler Stärke ist nur in einer interaktiven Vorstellung von Formanalyse möglich, die Aspekte wie Hörerwartung, musikalisch durchlebte Zeit und das hörende Gedächtnis als dem Notentext gleichrangige Parameter behandelt.

[...] the relevance of any specific example of a strong subordinate theme remains limited when adduced without a close consideration of its immediate formal context. [...] The strength of a subordinate theme relies not only on what it is intrinsically, but also, and especially, on its relationship to the main theme. (190)

Als bemerkenswert ist das Kriterium »nach innen« (*turning inward*; 149) und »nach außen« (*turning outward*; 161) gerichteter Seitenthemen zu erwähnen. Vande Moortele eröffnet das Kapitel mit einem Exkurs zur Beschreibung von Seitenthemen bei Marx (146–148), von dem die setzende Zuordnung zu zeitgenössischen Gender-Modellen durch die Charakterisierung »männlich« für den Hauptsatz und »weiblich«¹² für den Seitensatz stammt. Die berühmte Stelle bei Marx wird (auch) in dieser Publikation nicht vollständig zitiert – obwohl die Fortsetzung der Argumentation Vande Moorteles hier unterstützend entgegenkäme, denn auch Marx spricht in erster Linie von der gegenseitigen formalen Abhängigkeit beider Prinzipien:

12 Marx 1845, 273.

Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres.

Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch *viertens* begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht bloß ein Nebenwerk, ein Nebensatz zum Hauptsatz ist, mithin im Allgemeinen auch gleiche Ausbildung und gleichen Raum, wie der Hauptsatz fodert [...].¹³

Im Sinne einer Idealisierung des Weiblichen in philosophischen Geschlechtertheorien des 19. Jahrhunderts, in denen wie z. B. an prominenter Stelle bei Wilhelm von Humboldt sowohl das rezeptive Vermögen als zwar introvertierter, aber durch die Fähigkeit fremde Vollkommenheiten aufzunehmen dem männlichen Prinzip überlegener Faktor hervorgehoben wird,¹⁴ wären zumindest die »nach innen« ausgerichteten »starken« Seitenthemen in der *Hebriden-Ouvertüre* und in der Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* schlagende Beispiele für die bei Humboldt beschriebene kulturgeschichtlich relevante und im realpolitischen Sinne vor allem kontrafaktische Idee. In den Analysen wendet Vande Moortele durchaus verschiedene Argumentationen an, um die Wendung »nach innen« als musikalisch artikulierte nachzuweisen. Ist es in der *Hebriden-Ouvertüre* der durch die Stimmführung markierte Weg von der Dominante der Grundtonart h-Moll zur Seitensatztonart D-Dur, wobei der Halbtonschritt von *fis* nach *g* (als Dominantseptime von A-Dur) eine sensible Rolle¹⁵ spielt (154f.), so ist es im *Holländer* die in der dramatischen Zuordnung des Hauptsatzes zum Außenbild des auf dem Meer treibenden Schiffes und des Sei-

13 Ebd.

14 Humboldt 1795, 119–122. Vgl. dazu Heinz 2002, 276–282. Zum Verhältnis von Marx' Sonatentheorie und Wilhelm von Humboldt vgl. Dahlhaus 1988, 347–364.

15 Dafür gibt es Vorbilder mit vergleichbarer inhaltlicher Konnotation, so in J. S. Bachs *Johannespassion* im Choral Nr. 14 zum Text »Petrus, der nicht denkt zurück« oder auch in den Schlusstakten des Andantinos in *fis*-Moll der Sonate A-Dur D 959 (T. 189ff.) von Franz Schubert, wenn das leitereigene *gis* zu *g* alteriert wird und damit eine »verinnerlichende« und innerhalb dieses Satzes singuläre Wendung nach D-Dur stattfindet.

tensatzes zum Innenraum des Hauses erfolgende Bewegung aus der Landschaft in das häusliche Ambiente, mit der sich die Wendung ›nach innen‹ vollzieht (156f.).

FRAKTALE FORMSTRUKTUREN BEI WAGNER UND MENDELSSOHN

Vande Moortele kommt bei der Analyse des Verhältnisses von langsamer Introduction und Ouvertüre zu *Rienzi* zu Ergebnissen, die überzeugend auf formale Makrostrukturen verweisen, die eine zunächst als Großform verstandene formale Einheit auf einer nächsthöheren, die auditive Fasslichkeit zunächst übersteigenden formalen Hyper-Ebene verankern. Im Falle des *Rienzi* sind es die ersten 19 Takte der langsamen Einleitung, die zusammen mit den letzten vier Takten eine Klammer über die gesamte Ouvertüre bilden (125–127).

Wesentlich komplexer ist die fraktale Struktur, die Vande Moortele in der Analyse des Mottos des *Sommernachtstraums* herausarbeitet; nämlich dass durch eine solche motivische Präfiguration der später erfolgenden Themen der Eindruck entsteht, als seien Introduction und Ouvertüre ineinander verwoben:

Thematic prefiguration and infiltration may seem rather crude ways of forging connections between a slow introduction and the rest of the overture [...]. Nonetheless, they are among the most striking techniques that can turn the introduction to an overture into a virtual overture *en miniature*. (137)

Die differenzierteste Darstellung eines solchen perspektivischen Formverständnisses findet sich dann schließlich in der Analyse der Ouvertüre zu *Tannhäuser*, in der Vande Moortele die Einbettung einer kleiner dimensionierten Sonatenform in eine größere nachweist, die beide in der Reprise zu einer Großform zusammenlaufen und so der Reprise zu zusätzlicher, durch die Form bedingter Emphase verhelfen (188f.). Diese und ähnliche Überlegungen fänden Anschluss an ältere Diskussionen zu Wagners Formsprache, vor allem zu dem, was in den zu Recht umstrittenen Publikationen von Alfred Lorenz »potenzierte Form«¹⁶ genannt wurde. Kritische und aktualisierende Auseinandersetzungen mit Lorenz haben zu verschiedenen

16 Lorenz 1924, 120–124 und passim.

Zeiten mehrfach stattgefunden,¹⁷ und es wäre sicher eine Bereicherung, Vande Moorteles analytische Ansätze mit diesem Forschungsfeld der Wagner-Analyse zu verbinden. Man wundert sich fast ein bisschen, warum der Autor den Anschluss, eventuell auch in abgrenzender Absicht, an dieser Stelle vermieden hat.

WIEDERHOLUNGSSTRATEGIEN UND REPRISENPROBLEME

Die folgenden Kapitel »Open Ended Expositions« (191–221) und »Recomposed Recapitulations« (222–259) folgen trotz ihrer grundverschiedenen Inhalte einer gemeinsamen Logik: Beide zielen auf den Primat entwickelnder, auf das Finale ausgerichteter Form-Strategien, und zwar offenbar unter Vermeidung organozistisch-prozessualer Analysewerkzeuge. So behandelt Vande Moortele mit akribischer Genauigkeit sowohl statistisch in Tabellenform (210–213) als auch in Einzelanalysen die Standards des Wiederholens von Expositionen in Ouvertüren und Sinfonien. Während die Wiederholung in klassischen Sinfonien normal ist, findet sie in Ouvertüren fast nie statt. Das Ergebnis seiner Untersuchung ist die Einsicht in eine Abhängigkeit zwischen dem Vermeiden der Wiederholung zugunsten einer Verschleierung der Grenzen zwischen Exposition und Durchführung und der im Laufe des 19. Jahrhunderts steigenden Tendenz zu entwickelnden, schließlich auch Mehrsätzigkeit in die Einsätzigkeit integrierenden Werken wie Sinfonischen Dichtungen. Es scheint so, als habe die in Ouvertüren etablierte Norm des Nicht-Wiederholens auf die Kompositionspraxis von Sinfonien zurückgewirkt (213).

Unter »Wagners neuer Form« (222) versteht Vande Moortele eine Praxis der verkürzenden Reprise, die er in Wagners Essay *De l'Ouverture* bestätigt findet. Es handelt sich dabei grob gesagt um den direkten Anschluss der Coda an das Ende der Durchführung mit Überspringen von weiten Teilen der Reprise, wie Wagner es als Verbesserung der Form von Beethovens dritter *Leonoren*-Ouvertüre vorschlägt.¹⁸ Varianten dieser Strategie, und andere Phäno-

17 Dahlhaus 1965 und 1969, Brinkmann 1972, Thorau 2003 und 2011, Jebulat 2013.

18 Wagner 1914, 190.

mene, die zunächst in Adornos Mahler-Monografie als »Durchbruch«¹⁹ bezeichnet wurden (224f.), und weitere Formen der veränderten, die bloße Wiederholung vermeidenden Ouvertüre werden sorgfältig diskutiert und in Detailanalysen von Wagners Komposition *Eine Faust-Ouvertüre*, Mendelssohns Ouvertüre zu *Athalie* und Donizettis Ouvertüre zu *Don Pasquale* veranschaulicht. Methodisch von Bedeutung ist, dass Vande Moortele zu diesem Zeitpunkt seiner Studie Leonard B. Meyers aus der Wahrnehmungspsychologie entlehnte Kriterien von »script« und »plan« heranzieht (226f.) und als Aktualisierung dessen verwendet, was Wagner in seiner Kritik mechanistischer Wiederholungen als »Wechsel« (für Mechanik) und »Entwicklung« (für die dramatische Idee) bezeichnet hat.²⁰ Als »script« fungierten demnach die durch die Kompositionslehre und die Tradition gegebenen Strukturen sonatenhafter Formbildung, als »plan« die Erweiterungen, Abweichungen und scheinbar situativ bedingten Ausbrüche aus dieser Struktur. Da Finalprobleme, die starke Abweichungen vom »script« erfordern, wie das Vermeiden von Wiederholungen in der Reprise, in den früheren Prozess-Stadien Introduction und Exposition in derart tiefgreifender Form noch nicht auftreten können, ist diese methodische Reflexion mit dem Rückgriff auf Meyer hier sinnvoll.

Als handele es sich bei der Abfolge der Kapitel des Buchs selbst um eine musikalische Formstrategie, endet die Studie mit der Betrachtung von »Apotheosen« (240–259), also Reprisenweiterungen, in denen Thementransformationen aus Introduction oder Exposition in überwältigender Grandezza am sozusagen letzten Schluss der Ouvertüre zurückkehren (240). Im Gegensatz zu Leonard B. Meyer, der die Gestalt von Apotheosen vor allem an sogenannten sekundären Parametern wie Dynamik, Tempo, Timbre und Klang festmacht, besteht Vande Moortele auf der Bedeutung der formalen Position ganz am Ende, »non plus ultra« (250).²¹

»MUSICAL FORM FROM ROSSINI TO WAGNER«

Das Vorhaben, die Werkzeuge der »New Formenlehre« zu rekalisieren und das analytische Corpus sowohl hinsichtlich der Gattung als auch des Zeitraums zu erweitern und zu differenzieren, ist in vieler Hinsicht gelungen. Durch die anti-kanonische Auswahl und Zusammenstellung paradigmatischer Analysen und den entschiedenen Verzicht auf gängige Analyse-kriterien nach dem Vorbild von Organismusmetaphern öffnet Vande Moortele neue Zugänge auf Ausprägungen romantischer Form und setzt dabei das Gemenge aus intern beschreibender Literatur aus dem Musikschrittmum des 19. Jahrhunderts und extern beschreibender Literatur aus der jüngeren amerikanisch geprägten Formenlehre neu zusammen. Die formale Eigenständigkeit reihender Formen wird in klugen und genauen Analysen bestätigt und auch die analytischen Annäherungen an Werke, die einem organisistischen Ideal entsprechen, werden aus der nüchternen, eher simplifizierenden Perspektive dieser modifizierten »New Formenlehre« auf angenehme Weise »entkrustet«.

Kritisch anzumerken ist höchstens der Umgang mit bestimmten Diskursen der möglicherweise noch nicht ganz verjährten musikwissenschaftlichen Formenlehre, die für den Forschungsgegenstand dieser Studie durchaus greifen würden, aber zum Teil nicht einmal erwähnt werden. So ist es verständlich, dass der Autor sein Corpus gegenüber den Sinfonischen Dichtungen und ihrer musikwissenschaftlichen Rezeption abgrenzt. Angesichts der Sorgfalt, mit der er die Differenzierung zu den früheren Formen der Sinfonia, zu ersten Sätzen von Instrumentalkonzerten und zu klassischen Sinfonien vollzieht, ist es dennoch verwunderlich, dass auf die inhaltlich gewichtigen Arbeiten von Dahlhaus und Norbert Miller²² zu den Formproblemen der Sinfonischen Dichtung als Weiterentwicklung der Konzert-

19 Adorno 1971, 152–154.

20 Vgl. Wagner 1914, 188–190.

21 In diesem Verständnis wäre also die C-Dur-Variante des Themas aus dem zweiten Satz der Fünften Sinfonie von Beethoven – so grandios

und erhaben sie auch in Besetzung und Modulation ist – keine Apotheose.

22 Besonders Miller 1975; Dahlhaus/Miller 2007.

ouvertüre so gut wie gar nicht eingegangen wird.²³

Der zweite Kritikpunkt schließt direkt daran an: Das Etikett ›organizistisch‹ umfasst ein Spektrum existierender Forschungsfelder, das in seiner Breite sowohl die künstlerischen und wissenschaftlichen Werke E. T. A. Hoffmanns, die zum Teil spinozistische Idee einer *natura naturans* als auch Goethes ›Metamorphose der Pflanzen‹ und mit den Ausprägungen einer ›Neuen Mythologie‹ schließlich auch den Übergang in eine Ästhetik des Industriezeitalters einschließt. Eine derart weite und zudem tief in der idealistischen Philosophie verankerte Plattform wie die Idee des Organischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts durch das sehr schmale Nadelöhr nur weniger musiktheoretischer Schriften, vor allem von Marx, Johann Christian Lobe und Gottfried Weber, zu drängen, schließt auch jüngere Diskurse wie die Auseinandersetzung mit Formproblemen bei Beethoven aus. So sind z. B. Strategien wie das Überblenden von Introduction und Exposition schon bei Dahlhaus in der Analyse von Beethovens Klaviersonate op. 31/2 beschrieben, der wiederum auf die Entstehung dieses Gedankens bei August Halm verweist.²⁴ Es ist verständlich, wenn ein höchst origineller und eigenständiger Ansatz verunklarende Berührungen mit den Diskursen des Beethoven-Paradigmas vermeiden möchte, allerdings hätte eine wenigstens exemplarisch erfolgte Vernetzung zwischen der überaus dichten deutschsprachigen Formenlehre-Diskussion der 1970er und 80er Jahre mit dieser Differenzierung der ›New Formenlehre‹ zum Gewinn der Studie sicher beigetragen. Dass z. B. »Sonatendenken«²⁵, »Zeiten der Form«²⁶, ›poetische Idee«²⁷ etwas anderes bedeuten als »localized sonaticization«, »begin-

ning-middle-end« (112) oder »plan«, da sie von grundlegend anderen analytischen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen ausgehen, aber ähnliche Momente formaler Verfügbarkeit und Orientierung berühren, würde die neuen Beschreibungsmodelle aufwerten und den zeit-räumlichen Vorstellungen der ›New Formenlehre‹ zu etwas mehr Anschlussfähigkeit an die oft weniger geradlinigen und von reflexiven Bewegungen durchzogenen Vorstellungen idealistisch-romantischer Theorie verhelfen.

Da die Applikation neuer Analyse-Modelle immer einen Eingriff in die bewusste Wahrnehmung von Musik bedeutet, kann nicht genug hervorgehoben werden, dass Vande Moorteles sozusagen implizit mit einer höranalytischen Ausgangssituation arbeitet, was nicht selbstverständlich ist. Für die einzelnen analytischen Schritte und die Orientierung innerhalb der musikalischen Form spielt ein Zugang, der nicht nur am Notentext, sondern mit Höreindrücken und erinnernder Re-Organisation, mit der Wirkung von Zeit-Dauern und Beschleunigung von Form arbeitet, eine überaus relevante Rolle. Für diese Studie sehr wichtige argumentative Zwischenergebnisse wie die Multivalenz von Formteilen an den Übergängen wären in einer ›reinen‹ Textanalyse möglicherweise nicht existent.

Insgesamt vereint das Buch in beeindruckender formaler Dramaturgie eine Fülle an Material und kluge, ökonomisch präsentierte Analysen unter der Hüllkurve eines sinnfälligen und notwendigen Weiterdenkens aktueller Formenlehre und leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung und Aktualisierung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Ariane Jeßulat

23 Auch in Vande Moorteles älteren Schriften zu Formproblemen der Sinfonischen Dichtung wird die einschlägige deutschsprachige Musikwissenschaft zugunsten einer ausführlichen Diskussion von Hepokoski nur knapp rezipiert. Eine Auseinandersetzung mit Dahlhaus findet punktuell statt, mit Danuser oder Miller eigentlich nicht. Vgl. Vande Moorteles 2008, 2009.

24 Vgl. Dahlhaus 1980b, 311.

25 Danuser 2003, 312.

26 Halm 1916, 48.

27 Vgl. Schindler 1860, 195; Bekker 1911, 2017; Dahlhaus 1966; 21; Renger 2003.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1971), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149–319.
- Agawu, Kofi V. (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Bekker, Paul (1911), *Beethoven*, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Bonds, Marc Evan (1991), *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of Oration*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Boulez, Pierre (1963), *Musikdenken heute*, Mainz: Schott.
- Brinkmann, Reinhold (1972), »Drei Fragen stellt' ich mir frei: Zur Wanderer-Szene im 1. Akt von Wagners *Siegfried*«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 5, 120–162.
- 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.
- Dahlhaus, Carl (1965), »Wagners Begriff der ›dichterisch-musikalischen Periode‹«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg: Bosse, 179–187.
- Dahlhaus, Carl (1966), »Musica Poetica und musikalische Poesie«, *Archiv für Musikwissenschaft* 23/2, 110–124.
- Dahlhaus, Carl (1969), »Formprinzipien in Wagners Ring des Nibelungen«, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hg. von Heinz Becker, Regensburg: Bosse, 95–129.
- Dahlhaus, Carl (1980a), »Cantabile und thematischer Prozess. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten«, *Archiv für Musikwissenschaft* 37/2, 81–98.
- Dahlhaus, Carl (1980b), »Zur Formidee von Beethovens d-Moll-Sonate Op. 31, 2«, *Die Musikforschung* 33/3, 310–312.
- Dahlhaus, Carl (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl / Norbert Miller (2007), *Europäische Romantik in der Musik. Oper und sinfonischer Stil 1800–1850*. Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner, Stuttgart: Metzler.
- Danuser, Hermann (2003), »Form – Formation – Transformation«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Argus, 306–326.
- Gossett, Philipp (1979), »The Overtures of Rossini«, *19th-Century Music* 3/1, 4–13.
- Halm, August (1916), »Musikdrama und Sonatenform«, in: ders., *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München: Georg Müller, 47–57.
- Heinz, Marion (2002), »Idealisierung des Weiblichen: Wilhelm von Humboldt«, in: *Philosophische Geschlechtertheorien*, hg. von Sabine Doyé, Marion Heinz und Friederike Kuster, Stuttgart: Reclam, 276–282.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Humboldt, Wilhelm von (1795), »Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur«, *Die Horen* 1/2, 99–132.
- Jeßulat, Ariane (2013), *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jeßulat, Ariane (2015), »Synchron und diachron. Zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache«, *ZGMTH* 12/1, 99–128. <https://doi.org/10.31751/803> (15.12.2019)
- Kawohl, Friedemann (2005), »Organismustaphern«, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 156–167.
- Krummacher, Friedhelm (1980), »Synthesis des Disparaten – Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, *Archiv für Musikwissenschaft* 37/2, 99–134.
- Lorenz, Alfred (1924), *Der musikalische Aufbau des Bühnenweihfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin: Hesse, Reprint Tutzing: Schneider.

- Marx, Adolph Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Miller, Nobert (1975), »Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Franz Liszts symphonischen Dichtungen«, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 223–287.
- Relstab, Friedrich (1834), [Recension der »Hebriden-Ouvertüre«], *Iris im Gebiete der Tonkunst* 5/13, 49–50.
- Renger, Jens (2003), *Im Labyrinth der »poetischen Idee«*. *Werk- und rezeptionsästhetische Studien zur Instrumentalmusik des frühen Beethoven*, Sinzig: Studio.
- Rigaudière, Marc (2009), *La théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris: Société française de musicologie.
- Schindler, Anton (1860), *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 3. Auflage, Münster: Aschendorff.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York: Oxford University Press.
- Thorau, Christian (2003), »Vielfalt, Polyphonie, Implikation und Prozeß. Formgestaltung im Musikdrama Richard Wagners«, in: *Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hg. von Ulrich Konrad, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 141–150.
- Thorau, Christian (2011), »Formgestaltung und szenische Verkörperung in der Wanderer-Mime-Szene des ersten Siegfried-Aufzugs. Zur Relation von Musikanalyse und Inszenierungsgeschichte«, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposiums 22.–25. Oktober 2009*, hg. von Tobias Janz, Würzburg: Königshausen & Neumann, 217–234.
- Vande Moortele, Steven (2008), »Beyond Sonata Deformation: Liszt's Sinfonic Poem *Tasso* and the Concept of Two-Dimensional Sonata-Form«, *Current Musicology* 86, 41–62.
- Vande Moortele, Steven (2009), *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven: Leuven University Press.
- Wagner, Richard (1914), »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, hg. von Wolfgang Golther, Berlin: Hesse, 188–195.

Jeßulat, Ariane (2019): Steven Vande Moortele, *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press 2017. ZGMTH 16/2, 199–208. <https://doi.org/10.31751/1026>

© 2019 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)
Universität der Künste Berlin

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: 17/11/2019

angenommen / accepted: 19/11/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 23/12/2019